أفكار
افتتاحيـــة

شعر المقاومة بين التحليق والرسوخ

لا تُقاس تجربة بشرية بمعزل عن ظروفها، وبعيداً عن سياق الزمان والمكان.

الخروج عن هذه القاعدة في تقييمها هو حكم جائر، بل إلغاء لحقوق المكتشف أو المخترع أو المبدع، وبالتالي لمبدأ التطور الإنساني، فلا يمكن الحكم على تجارب الروّاد بعد اكتمال نضجها بما بناه الآخرون عليها، أو أضافوه إليها، فحق لهم شرف البداية مهما شاب إنجازهم من عدم الاكتمال.

ومن هذا المنطلق يصعب الحكم على شعر المقاومة داخل الأرض المحتلة عام ثمانية وأربعين قبل هزيمة حزيران، بمقياس النقد الأدبي والسياسي الراهن، أو الحكم على علاقة الشعراء بمحيطهم العام والخاص آنذاك بمقياس الظروف الآنيّة، وما فرضه انكشافهم العربي من النضوج النفسي والاجتماعي والمعرفي، وتطور المتغيرات السياسية وانعكاسها على الواقع العربي عامة والفلسطيني خاصة.

هذه المتغيرات التي فرضت على بعض شعراء المقاومة محاولة التنصل من البدايات، وما حملته قصائدهم من انفعال ومباشرة وعدم نضوج في الأسلوب والمعرفة، فتنصّل محمود درويش من بداياته رغم توهجها، حتى صاح يوماً بأحد الطلاب المعجبين به في واشنطن بعد أن طلب منه إلقاء قصيدة "سجّل أنا عربي": "سجل أنتَ.. فقد سجلتُ أنا"، متناسياً أنّ هذه القصيدة تحديداً كانت جواز مروره الأول إلى القلوب والنفوس العربية من المحيط إلى الخليج، قبل أن تحتضنه منظمة التحرير بجواز دبلوماسي، وتفتح له باب الانكشاف على العالم، شعراً قادراً عذباً حاملاً لقضية فلسطين، ثم منفتحاً على الإنسانية... لكنّ درويش ظلّ يحاول التنصل مما اعتقد أنه "سذاجة البدايات ومباشرة طرحها" مزهواً بما وصل إليه من بناء ملحمي للقصيدة، ما كان له أن يشيده دون تلك البدايات.

بعد هزيمة حزيران سقط جدار العزل عن الفلسطينيين داخل الأرض المحتلة، فبرز من بين الأدباء شعراء ثلاثة أسهموا في رفع الروح العربية المكلومة بهزيمتها.. قدّمهم كتاب غسان كنفاني، الأديب الفلسطيني الثائر ثم الشهيد "أدب المقاومة".

قصائد الشعراء هزت وجدان العرب وأثارت حماستهم، وغرست أسماء أصحابها في قلوبهم.. "سجل أنا عربي" محمود درويش، "يا عدو الشمس" سميح القاسم، و"هنا باقون" لتوفيق زيّاد.

عاش الشعراء كما غيرهم ظروفاً بالغة القسوة والشراسة كما وصفها غسان كنفاني، ولكنّ هذا لم يشفع لهم حين ساروا في مؤتمر الشباب في صوفيا مع حزب راكاح الإسرائيلي، فثلاثتهم شيوعيون، ودرويش ثم القاسم رئسا تحرير مجلة "الجديد" الشيوعية، ودون تقدير من المزايدين على وطنية شباب كانوا يقاومون بالكلمة تحت الاحتلال لا من المقاهي في دول مستقلة، وأنها كانت الوسيلة الوحيدة المتاحة ليطلوا على محيطهم العربي والعالم، ربما دون تقدير لانعكاس هذا عليهم.. عاصفة تركت جرحاً غائراً في نفس محمود درويش، ثم عاصفة أخرى وجرح آخر بعد خروجه من الأرض المحتلة إلى مصر، فقد تخيّل أنّ الأوساط الثقافية العربية ستتلقفه بالورود حالما يخرج، فجرّحته مزايدات تطاولت على انتمائه، وحاولت النيل من قامته الشعرية المتفردة.

أما سميح القاسم؛ الصوت والعنفوان الآخر، فبقي مغروساً في الرامة، القرية الدرزية المطلة على طبريا والمتوسط في الشمال الفلسطيني الأخّاذ.. ومثله توفيق زيّاد الرابض في الساحل الفلسطيني الآسر.

وربما كان ارتباط سميح بالأرض، التي بقيت لعائلته رغم الاحتلال، سبباً رئيسياً لبقائه في الداخل، رغم أنه مولود في الزرقاء، حين كان والده يعمل في الجيش العربي الأردني، ثم بسبب ما تعرّض له محمود درويش وقسوة التجربة.. أما محمود درويش فعاش لاجئاً داخل وطنه، شُرّد إلى لبنان وعاد متسللاً ليجد أنّ قريته قد محيت بالجرافات الإسرائيلية، فعاش لاجئاً في وطنه.

وخروج محمود درويش من الأرض المحتلة أتاح له تجارب لم تتحقق لصنوه سميح القاسم، فكثير من الدول العربية وضعت قيوداً على استقبال القاسم قبل معاهدة أوسلو لأنه كان لا يحمل سوى جواز سفر إسرائيلي.

قابلتُ محمود درويش ثم سميح القاسم في لقاءَين تلفزيونيين أثناء عملي في الإعلام، درويش بعد خروجه من الأرض المحتلة بسنوات.. لقاء لمدة ساعة ونصف، ومثله سميح القاسم أواخر التسعينيات من القرن العشرين.

لا يتمتع القاسم بكاريزما درويش على المستوى الشخصي، وهو أمر لا يد لأيّ منهما فيه، رغم نزق وتوتر درويش.. كان يزور الدوحة وفي جامعة قطر حدثت مشادة بينه وبين موظفة زوجها رئيس تحرير "الراية" آنذاك، فهاجمه في اليوم الثاني بشكلٍ قاس.. ثم التقيتُه بعد سنوات طويلة في معرض فرانكفورت للكتاب وذكّرته باللقاء، فاستغرب وقال لم أجرِ سوى لقاءَين في حياتي، فتركته ولم أقترب منه بعدها.. واستكثرتُ أن أذكّره بقاعدة في علم النفس تؤكد أنّ المواقف الصعبة والمؤلمة يحاول العقل الباطن محوها من الذاكرة أو تناسيها، ولم أقل له أنه كاد يبكي ودمعت عيناه حين سألته عن حادثة صوفيا وما تعرّض له. وأنّ طالبة قطرية قدمت رسالة الماجستير حول درويش معتمدة بشكل أساسي على ما جاء في لقائنا.

أما سميح القاسم، فكان شديد التسامح حين قلت: "لكن شعر محمود أكثر رقة وانفتاحاً منك.."، فوافق مبتسماً، وقال: "أنا جبليّ مغروس في أرض الصوّان، وألفاظي قاسية أحياناً مثل صخور بلادي".

ومهما كانت المتغيرات في المشهد السياسي العربي، ورغم التحولات في الوضع الفلسطيني، تظلّ قامات شعراء المقاومة هي الأطول في مجمل الأدب الفلسطيني، فقد نهضت كالعنقاء من رماد الهزيمة وتسامقت بالروح العربية من كبوتها.

ليلى الأطرش

عضو هيئة التحرير

صورة العربي في الإعلام والسينما الأميركية

محمود الزواوي

مع أن الصورة السلبية للعربي أصبحت من الصور المألوفة في الإعلام والسينما الأميركية منذ أوائل القرن العشرين، فإن هذه الصورة السلبية للشخصية العربية المقترنة أحياناً بالإسلام تمتد جذورها إلى عدة قرون سابقة في العالم الغربي يمكن تتبعها إلى أيام الحروب الصليبية، وهي موثقة في العديد من المؤلفات والأعمال الأدبية الكلاسيكية الغربية القديمة مثل «الكوميديا الإلهية» لدانتي أليغييري (1265 – 1321 م) (1) الذي هاجم فيها الإسلام والنبي محمد عليه الصلاة والسلام والإمام علي كرم الله وجهه بأقسى العبارات (2). وقد سبقته إلى ذلك قصائد «أغنية رولاند» (3) أقدم مجموعة قصائد فرنسية (1140 – 1170 م) والتي تصف العرب المسلمين بأبشع العبارات.

ومن الأمثلة على ذلك في التاريخ الأميركي كتاب «حياة محمد: مؤسس الإسلام وإمبراطورية العرب المسلمين» الذي صدر في القرن التاسع عشر من تأليف القسيس جورج بوش (4)، وهو أحد أسلاف الرئيسين الأميركيين جورج بوش وجورج بوش الابن، والذي هاجم الرسول صلى الله عليه وسلم ووصف المسلمين بعبارة «الجراد».

ومن الأمثلة الأخرى على ذلك الدور الذي لعبه بعض المستشرقين في تشويه صورة العرب والمسلمين والموثق في كتاب «الاستشراق» (5) للمفكر العربي الدكتور إدوارد سعيد. ويرى الدكتور سعيد أن تاريخ الاستشراق أدى إلى التعصب الشائع في الغرب ضد العرب والمسلمين. وقد ردّ الكاتب البريطاني ومحرر الملحق الأدبي لصحيفة التايمز اللندنية روبرت جراهام إروين في كتابه «شهوة للمعرفة: المستشرقون وأعداؤهم» (6) على كتاب الدكتور إدوارد سعيد بغضب، إلا إنه أقرّ مع ذلك بقيام عدد من المستشرقين بتشويه صورة العرب والمسلمين.

دخلت الصورة السلبية للعربي في وسائل الإعلام الأميركية في مرحلة جديدة في أوائل القرن العشرين مع انطلاق السينما التي أحدثت ثورة كوسيلة ترفيهية وإعلامية وفي تقديم الصور المتحركة، بالإضافة إلى الدور المتزايد للصحافة المطبوعة في المجتمع الأميركي. وتصاعد دور الإعلام الأميركي في تشويه صورة العربي في أواسط القرن العشرين بعد الحرب العربية– الإسرائيلية في العام 1948 وظهور إسرائيل إلى حيز الوجود وبدء هيمنة اللوبي الصهيوني على السياسة الأميركية المتعلقة بالشرق الأوسط واستمرار النفوذ اليهودي على السينما الأميركية.

وتزامن ذلك مع ظهور وسيلة ترفيهية وإعلامية فعالة من نوع جديد هي التلفزيون الذي انتشر في المنازل والأماكن العامة الأميركية في أواخر أربعينيات القرن الماضي. وتضمنت

كاتب أردني.

أخبار التلفزيون وبرامجه ومسلسلاته منذ ذلك الوقت عدداً لا يحصى من الأمثلة على التحيز ضد العرب في صالح إسرائيل وتقديم صورة سلبية للعربي والسخرية منه في الأفلام والمسلسلات التلفزيونية.

ومن أهم الكتب التي توثق التحيز ضد العرب والتصوير السلبي للعربي والتأييد المطلق لإسرائيل في الإعلام الأميركي كتاب «الرؤية المزدوجة: صورة العرب في وسائل الإعلام الأميركية»
(Split Vision: The Portrayal of Arabs in the American Media) (7)

للكاتب الأميركي العربي الأصل الدكتور إدمون غريب أستاذ العلاقات الدولية بالجامعة الأميركية في العاصمة واشنطن. ويشتمل هذا الكتاب على عشرات المقالات لعدد من كبار المفكرين والباحثين الأميركيين الذين يضمون بعض الكتّاب الأميركيين المتحدرين من أصل عربي، والمقابلات مع عدد من كبار الشخصيات الإعلامية الأميركية.

ومن الأمثلة الموثقة الكثيرة على ما ورد في هذا الكتاب أنّ السناتور جيمس أبو رزق عضو مجلس الشيوخ الأميركي الأسبق عن ولاية ساوث داكوتا، وهو أول أميركي من أصل عربي ينتخب لعضوية مجلس الشيوخ الأميركي، يقول في تمهيد لهذا الكتاب: «إنّ الحقيقة المؤسفة هي أنّ رؤية معظم الأميركيين للوضع في الشرق الأوسط مشوشة منذ العام 1948 بالعرض غير المتوازن لوسائل الإعلام الأميركية».

كما يقول السناتور جيمس أبو رزق، وهو أحد مؤسسي اللجنة العربية– الأميركية لمكافحة التمييز في العام 1980، وهي أكبر المؤسسات العربية الأميركية: «قبل وجود إسرائيل بوقت طويل، فإن صورة العربي شكلت في قصص الصليبيين ضد 'الكفار السفاحين'، وفي سلطان قصص ألف ليلة وليلة، وفي أفلام رودولف فالنتينو». ويضيف السناتور جيمس أبو رزق: «لقد رأينا جميعاً إعلانات في الصحف من قِبَل جماعات يهودية ذات طبيعة عنصرية متطرفة تسعى لتهييج وإثارة الجماهير الأميركية ضد العرب. والهدف الأساسي لهذه الحملة هو تصوير جميع العرب بأنهم جشعون أو مسرفون أو لصوص وسفاحون».

وتشمل الصورة السلبية للعربي في وسائل الإعلام الأميركية الرسوم الكاريكاتورية، حيث قال السناتور جيمس أبو رزق إنّ المفكر والباحث المعروف نعوم تشومسكي لخّص هذا الوضع جيداً حين قال إنّ «الصحافة الأميركية تمارس الخزي والعار بصورة منتظمة بنشر رسوم كاريكاتورية لشيوخ عرب مصممين على تدمير الحضارة الغربية عن طريق زيادة أسعار النفط. ولو نشرت رسوم كاريكاتورية مماثلة لليهود لتعرضت للإدانة لأنها ستشكل عودة إلى الأبواق الدعائية النازية».

ويؤكد السناتور جيمس أبو رزق أنّ استمرار الدعم الأميركي لإسرائيل يعود إلى أن «الكونجرس يعتمد أساساً على التبرعات المالية للصهاينة المتطرفين». ويقول السناتور أبو رزق في افتتاحية صدرت في نشرة «الانتفاضة الإلكترونية» (8) «إنّ صمت الكونجرس الأميركي جدير بالازدراء. فقد اشترى اللوبي الإسرائيلي أعضاءه، وهم يخشون انتقاده. ولو أنّ ذلك حدث في أي دولة أخرى لأي دولة أخرى لسمعنا خطباً في قاعة الكونجرس ولقُدِّمت تشريعات لوقف تقديم المعونة وغيرها من المساعدات لأي جهة ترتكب هذه القسوة. ولكن بما أنّ أموال حملاتهم الانتخابية تأتي من اللوبي الإسرائيلي، فكل ما نسمعه هو الصمت الذي يصمّ الآذان».

وتقول المعلقة الصحفية الأميركية المرموقة جورجي آن جاير في تقديم لكتاب «رؤية مزدوجة: صورة العرب في وسائل

الإعلام الأميركية» (9) : «لنكن صادقين مع أنفسنا رغم ما يسببه ذلك من ألم، فالعالم العربي تم تكوينه – ولو بطريقة لاشعورية على الأغلب وبالتأكيد – في أذهان الشعب الأميركي، وحتى في الصحافة الأميركية، كنوع من العالم المنبوذ. فالتوقع غير المتحدَّث عنه للمحررين والأصدقاء، والذي وقعتُ فيه أنا شخصياً، هو أنّ العرب شعب فاسد ومتخلف أهمله التاريخ، كما أنه مقيت في عاداته القديمة والغريبة في الماضي البعيد. ويعزى ذلك جزئياً إلى الالتزام العاطفي المهيمن والمثالي أصلاً بإسرائيل. كما يعزى ذلك جزئياً إلى التخلف الزمني بين الشعوب والثقافات، وجزئياً إلى النفوذ والمعلومات المتعمَّدة التي تنشرها إسرائيل والمجتمع اليهودي – الأميركي المنظم».

وتؤكد مارلين روبنسون، مراسلة شبكة إن بي سي التلفزيونية الأميركية، ككثيرين غيرها من كبار الإعلاميين الأميركيين، في مقابلة أخرى أجراها معها الدكتور إدمون غريب في كتابه «رؤية مزدوجة: صورة العرب في وسائل الإعلام الأميركية» (10)، نفوذ اللوبي الصهيوني، حيث تقول: «إنّ التحيُّز المؤيِّد لإسرائيل موجود بسبب القوة الكبيرة التي يتمتع بها اللوبي اليهودي في الولايات المتحدة. وهناك نفوذ يهودي على عدد كبير من أعضاء مجلسَيّ النواب والشيوخ. وكثيرون من الأشخاص المؤيدين لإسرائيل هم كذلك لأنهم يدركون أنّ الأموال اليهودية ستتوقف في الحملة الانتخابية المقبلة إذا لم يتخذوا موقفاً مؤيداً لإسرائيل».

ويلخِّص الدكتور إدمون غريب في كتابه «رؤية مزدوجة: صورة العرب في وسائل الإعلام الأميركية» (11) العوامل المؤدية لفشل وسائل الإعلام الأميركية في تغطية الشرق الأوسط بنزاهة وموضوعية بخمسة أسباب: «(1) التحيز الثقافي، (2) جو التفكير المتشابه ضمن وسائل الإعلام الأميركية المؤثرة، (3) الصراع العربي – الإسرائيلي، (4) جهل وسائل الإعلام الأميركية بأصول وتاريخ هذا الصراع، (5) اللوبي الإسرائيلي المصمم والمتطور». ويضيف الدكتور إدمون غريب: «إنّ كثيرين من الصحفيين الأميركيين ينقلون إلى عملهم اتجاهاً لاشعورياً باقتران إسرائيل بالفضيلة؛ والعرب بالحقد وسوء النية، وكأنّ الصراع هو مجرد سيناريو لفيلم رعاة بقر بالغ البساطة يشتمل على 'عناصر خير' و'عناصر شرّ'».

وليس هناك كاتب ارتبطت أعماله بكشف الصورة السلبية للعرب في السينما والتلفزيون الأميركيين كالدكتور جاك شاهين (12)، الأميركي المتحدر من أصل عربي، وأستاذ الاتصال الجماهيري في جامعة جنوبي إلينوي، والذي تشمل أعماله عدداً من الكتب المتعلقة بهذا الموضوع (13)، ومنها «عربي التلفزيون» (14) (The TV Arab) الذي صدر في العام 1984، و«الصورة النمطية للعرب والمسلمين في الثقافة الأميركية» (Arab and Muslim Stereotyping in American Popular Culture) (1997) و«العرب الأشرار في السينما: كيف تشوّه هوليوود أمّة» (Reel Bad Arab: How Hollywood Vilifies A People) (2001) (15).

ويصف الدكتور جاك شاهين في كتاب «عربي التلفزيون» ردود فعل طِفلَيْه على الصورة السلبية المشوهة للعرب في برامج التلفزيون الأميركي ومحاولة تغيير هذه الصورة لديهما بالتأكيد على دور فنانين أميركيين مرموقين متحدرين من أصل عربي مثل الممثل الكوميدي داني توماس والمغني والملحن والممثل بول أنكا. ولتوثيق الصور السلبية للعربي في التلفزيون الأميركي قام الدكتور جاك شاهين بدراسة أكثر من 100 مسلسل وبرنامج رسوم متحركة وأفلام تسجيلية تلفزيونية تتعلق بالعرب وتشتمل على أكثر من 200 حلقة تلفزيونية عرضت على شبكات التلفزيون الأميركية، وتؤكد جميعها على الصورة النمطية السلبية للعرب.

أما في كتابه الشهير «العرب الأشرار في السينما... كيف

تشوّه هوليوود أمة»، فقد استعرض الدكتور جاك شاهين أكثر من 900 فيلم أميركي ظهرت فيها شخصيات عربية. ووجد أنّ 12 فيلماً منها فقط تقدّم صورة إيجابية للعربي، و50 فيلماً تقدّم صورة متوازنة، في حين أنّ البقية، وهي الأغلبية، تقدّم صورة سلبية للعربي. ويؤكد الدكتور جاك شاهين في كتابه «أنّ العرب يظهرون كأشخاص مختلفين وخطرين عبر العدسات المشوّهة لهوليوود».

وقد تحوّل هذا الكتاب إلى فيلم تسجيلي يحمل العنوان نفسه في العام 2006، وقام الدكتور جاك شاهين بدور الراوي في هذا الفيلم الذي أظهر فيه كيف أنّ الاستمرار في تقديم الصور السلبية في الأفلام السينمائية الأميركية أسهم، مع مرور الوقت، في تطبيع مواقف التعصُّب المجحف نحو العرب والثقافة العربية، ما أدى خلال ذلك إلى تعزيز نظرة ضيّقة نحو العرب وتعزيز تأثير السياسات الأميركية المحلية والدولية المحددة على حياتهم».

كما يتناول الدكتور جاك شاهين صورة العربي في السينما والتلفزيون في الولايات المتحدة في مقال بعنوان «صورة العربي في وسائل الإعلام الجماهيرية الأميركية» في كتاب «رؤية مزدوجة: صورة العرب في وسائل الإعلام الأميركية». ويقول الدكتور جاك شاهين: «إنّ الشخصية النمطية الواسعة الانتشار للعربي مزروعة في النفسية الأميركية». ويستشهد بعدد من الأفلام الأميركية التي تعزز هذه الصورة النمطية، ويضيف: «هذه الأفلام تكشف ثلاث أساطير أساسية منتشرة على الدوام حول العرب: (1) أنهم أثرياء بشكل خرافي، (2) أنهم همجيون ومتخلفون، (3) أنهم مهووسون جنسياً ومولعون بشكل خاص بالنساء الغربيات».

ويضيف الدكتور جاك شاهين أنّ هذه الأساطير ليست مقتصرة على السينما، بل تظهر أيضاً في الرسوم الكاريكاتورية والمسلسلات التلفزيونية والمسلسلات القصصية المصورة في الصحف والكتب المصورة والكتب الجامعية والمدرسية والروايات والمجلات والصحف والسلع والهدايا المسلية والطريفة.

ومن أهم الكتب الصادرة باللغة العربية والتي توثق الصورة السلبية للعربي في السينما الأميركية كتاب «هوليوود والعرب» (16) للناقد السينمائي اللبناني محمد رضا المقيم في مدينة لوس أنجيليس، وعضو رابطة الصحفيين الأجانب في هوليوود، ويشتمل هذا الكتاب الذي يجمع بين الدراسة والشكل المرجعي على توثيق 500 فيلم يستعرضها المؤلف ويبحث الكيفية التي عالجت فيها هوليوود الموضوع العربي. (17) ويؤكد الناقد محمد رضا، في عرضه لهذه الأفلام التي أنتجت على مدى القرن العشرين بأكمله، ابتداء بعصر السينما الصامتة التي شملت الثلاثين سنة الأولى من القرن، أنّ الصورة السلبية للعربي كانت جزءاً ثابتاً من الأفلام المتعلقة بالعرب، بما في ذلك معظم الأفلام المبنية على قصص ألف ليلة وليلة، حيث يقول: «الصور المختارة في الأفلام هي صور أكثر إثارة وتمضي في محاولة وصف العالم العربي بأنه غريب وبالمقارنة مع العالم الغربي هو عالم غير متحضّر لكنه مسلّ وطريف».

وينتقل الناقد محمد رضا إلى فترة أخرى (18)، حيث يقول: «خلال فترة الصراع العربي– الإسرائيلي لم يكن مهمّاً طرح ذلك الصراع من وجهة النظر العربية، ولا من وجهة نظر البحث الواقعي– التاريخي والاجتماعي والسياسي، بل من وجهة نظر تبنتها السياسة الغربية لأنّ الناس هناك اتبعوا تلك السياسة بمجرد انتخابهم ممثليهم الذين تبنوها. وعلى هذا الأساس فإنّ تصوير إسرائيل بلداً يدافع عن كيانه؛ والعرب قوم معتدون، كان قانوناً غير مكتوب لا يتغير».

ويتحدث الناقد السينمائي محمد رضا عن الدور اليهودي

في تشويه صورة العربي في السينما الأميركية فيقول: «ولا يمكن تغييب العنصر اليهودي في الموضوع. خلال مراجعتنا للأفلام المذكورة هنا، لاحظنا سيلاً من الأفلام التي كتبها يهود. معظم هذه الأفلام لم تكن للفرجة، بل احتوت على تصوير سلبي للشخصية العربية، لتاريخها أو لواقعها. وهذا كله تغذى من الصراع العربي– الإسرائيلي حيث الولاء بالطبع للكيان الإسرائيلي».

من الأبحاث المكثفة التي تناولت الصورة السلبية للعربي في السينما الأميركية بحث بعنوان «صورة العرب والمسلمين في السينما الأميركية» (19) للدكتور عيسى برهومة، أستاذ الاجتماع في الجامعة الهاشمية بالأردن. ويستعرض الدكتور عيسى برهومة في هذا البحث أهمية الصورة ودورها الفعال في عملية التفكير، ويؤكد الدور المركزي للسينما الأميركية على الصعيد العالمي، ويقول: «فهي لا تفتأ تقدّم الفيلم تلو الفيلم الذي يقدّم صورة مشوهة للعرب والمسلمين، واستقرّ لدى المتابعين للحراك السينمائي الغربي عامة، والأميركي خاصة، أنّ هذه الصورة مباينة للحقيقة وتمتح من تصور ثاو في العقلية الغربية في رؤية الآخر وتناول موضوعه، وتغذت هذه الصورة – في كثير من الأحيان– من مخيال غربي يعود إلى قرون مضت، شاركت عوامل كثيرة في تأثيثه، كالاستشراق والرحالة الغربيين الذين تطرقوا لدراسة الشرق وعادات العرب والمسلمين في مخيالهم الجمعي، وساءت الصورة وغدت نمطية قارّة بعد أحداث الحادي عشر من أيلول». ويضيف الدكتور عيسى برهومة: «فمنذ السينما الصامتة من عشرينيات القرن تشكلت صورة العربي في هذه الأفلام، صورة نمطية مشوهة، إذ يبرز العربي على أنه مارق، يتاجر بالرق، عدواني، دموي، فاس وجلف، وكما أنه شرير، إن كان بدور بطولي أو بدور ثانوي» (20).

وأخيراً لا بدّ من الإشارة إلى الدور الإيجابي المهمّ الذي تلعبه المنظمات العربية والإسلامية الأميركية في محاولة تغيير الصورة السلبية والنمطية للعرب والمسلمين في السينما والتلفزيون والإعلام الأميركي بشكل عام. وفي مقدمة هذه المنظمات اللجنة العربية– الأميركية لمكافحة التمييز، والمعهد العربي الأميركي، ومركز الحوار العربي، والمجلس الأميركي الإسلامي. وقد حققت هذه المنظمات نجاحاً كاملاً أو جزئياً في كثير من محاولاتها.

ومن الأمثلة الكثيرة على وقوف هذه المنظمات في وجه الكمّ الهائل من الأفلام والبرامج التلفزيونية والإعلامية الأميركية المشوهة لصورة العرب التي تكمن وراءها منظمات وشخصيات صهيونية موالية لإسرائيل أو منظمات وشخصيات غير يهودية ولكنها متعصبة ضد العرب أو شخصيات سياسية خاضعة للنفوذ الصهيوني، ما فعلته اللجنة العربية– الأميركية لمكافحة التمييز تجاه فيلم الرسوم المتحركة «علاء الدين» (21) (1992) الذي يبدأ بأغنية تشتمل على عبارات مسيئة للعرب وتصف البيئة العربية كبلاد «يقطعون أذنك إذا لم يعجبهم وجهك». وقد استجاب استوديو دزني المنتج للفيلم لاحتجاج وضغوط هذه المنظمة بحذف هذه العبارات من الإصدار الثاني لأشرطة فيديو الفيلم في العام 1993. وقد وصف الناقد السينمائي الأميركي إيد جونزاليز فيلم «علاء الدين» في مقال بمجلة «سلانت» (Slant Magazine) بأنه فيلم «عنصري وسخيف».

كما قادت هذه المنظمة حملة مظاهرات أمام بعض صالات العرض الأميركية التي عرضت الفيلم الكوميدي «بروتوكول» (1984) الذي يقدّم صورة نمطية لشيخ عربي فاسد. ومن المؤسف أنّ بعض الممثلين العرب يظهرون في هذا الفيلم الذي صورت بعض مشاهده في تونس. ومن المفارقات أنّ بعض الأفلام المسيئة للعرب صورت بعض مشاهدها في تونس والمغرب خلال السنوات الأخيرة. ومن هذه الأفلام –على

سبيل المثال– فيلم «المريض الإنجليزي» (1996) الذي صورت بعض مشاهده في تونس وفيلم «قواعد الاشتباك» (2000) الذي صورت مشاهد منه في المغرب. ومن المفارقات أنّ أحد المشاركين العرب الأميركيين في التظاهر ضد عرض فيلم «بروتوكول»، علّق قائلاً: «مع الأسف أننا نتظاهر في واشنطن ضد فيلم أميركي مسيء للعرب صُوِّر في بلد عربي».

المصادر والهوامش:

1- Mandelbaum, Allen (1982). The Divine Comedy Translation (New York, Bantam.

2- Cantor, Paul A. (1996)The Uncanonical Dante: The Divine Comedy and Islamic Philosophy. (Philosophy and Literature, Volume 20, Number 1, (April 1996).

3- The Song of Roland, «La Chanson de Roland», 1140 – 1170. (Wikipedia on Answers.com.)

4- Bush, George. (July 7 – 13, 2005) Life of Mohamed: The Founder of Islam and the Empire of Saracens. (Al-Ahram Weekly online, Issue No. 750, Egypt).

5- Said, Edward. Orientalism (1978) (New York, Rando, House).

6- Irwin, Robert Graham (2006) Dangerous Knowledge: Orientalism and Its Discontents. (London Times).

7- Ghareeb, Edmund, Editor (1983) Split Vision: The Portrayal of Arabs in the American Media. (The American-Arab Affairs Council, Washington, D.C.).

8- Abourezk, James (July 30, 2006) Criticism of U.S. Support of Israel. (Electronic Intifada).

9- Geyer, Georgie Anne (1983) Split Vision: The Portrayal of Arabs in the American Media, p. vii. (The American-Arab Affairs Council, Washington, D.C.

10- Robinson, Marilyn, ibid, p. 43.

11- Ghareeb, Edmund, ibid, p. 19.

12 - الزواوي محمود، (2006) صناعة الأحلام– محاور السينما الأميركية، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ص 358.

13 - Shaheen, Jack G. ibid, p. 25

14 - Shaheen, Jack G. (1984) The TV Arab, Popular Press.

15- Shaheen, Jack G. (2001) Reel Bad Arab: How Hollywood Villifies a People, Olive Branch press.

16 - رضا محمد، (2000) هوليوود والعرب، مطبوعات مهرجان السينما العربية الأول، البحرين، ص 4.

17 - رضا محمد، ص 12.

18 - رضا محمد، ص 13.

19 - برهومة الدكتور عيسى، (2008) صورة العرب والمسلمين في السينما الأميركية، ص 1.

20 - برهومة الدكتور عيسى، ص 3.

21- Gonzalez, Ed. (September 24, 2004) Film Review – Aladdin, Slant Magazine.

النسـويـة في المســرح

التلقــي والنقــــد

◄ عــواد علـــي

مسرح نسائي أم مسرح نسوي؟

اتجه النقد المسرحي النسوي (القائم على النظرية النسوية، أو مبادئ الحركة النسائية المنظمة التي تسعى إلى نصرة المرأة في جميع المجالات) إلى التمييز بين مصطلحي «المسرح النسائي» و«المسرح النسوي»، على الرغم من أن أغلب النقاد يستخدم المصطلحين بصورة عشوائية دون تمييز، فالأول يشير إلى النشاط المسرحي الذي تقوم به فرق مسرحية تديرها النساء، حتى وإن كان تكوينها وجمهورها خليطاً من الجنسين، ويغلب على إنتاجاتها العروض التي تؤلفها وتخرجها كاتبات ومخرجات متمرسات. يستند هذا التحديد إلى منهج تلك الفرق المسرحية في العمل والإدارة، أي إلى ما يحدث وراء خشبة المسرح، لا إلى ما يُقدَّم عليها.

أما المصطلح الثاني فإنه يشير إلى التجارب المسرحية التي تحمل وجهات نظر نسائية بحتة تشكل محاولات لتحدي التقاليد المسرحية (الذكورية) التي تسعى إلى قولبة صورة المرأة، وتعكس الأبنية الاجتماعية التي تحصرها في الأدوار الثانوية والتابعة، أو تروّج لها بوصفها «قطعةً تزيينيةً» أو «شيئاً جميلاً».(1) وغالباً ما تكون هذه النتاجات المناهضة لقهر المرأة من إبداع نساء خرجن من معطف الحركة النسائية. ومن الواضح أنّ تحديد هذا المصطلح يستند إلى ما يحدث على خشبة المسرح، أو ما يُقدَّم عليها من خطاب مسرحي ذي طابع نسوي.

لم يكتفِ تيار النقد المسرحي النسوي بتقديم مقاربات وتحليلات لهذا الخطاب، أو تفكيك النتاجات المسرحية الذكورية فحسب، بل سعى إلى البحث في عملية التلقي المسرحي من منظور نسوي أيضاً بهدف خلق وعي نقدي نسائي تجاه العروض المسرحية، وإيجاد متلق، أو متفرج نسوي مناصر لقضايا المرأة. ومن أبرز الناقدات النسويات اللائي بحثن في هذا الموضوع، جوزيت فيرال، جيل دولان، وجوديث طوسون.

جوزيت فيرال: الانزياحات المستمرة للرغبة

كانت النظرية النسوية بمثابة الجسر الذي قاد جوزيت فيرال من توجهها الأصلي كباحثة أدبية إلى باحثة مسرحية، لكنها تعتقد أن قلقها على النظرية النسوية هو الذي أحضرها إلى المسرح، أو ربما يكون قلقها على المسرح هو الذي ثبّتها في مواقفها النسوية، لأنها جاءت إلى المسرح من خلال

◄ كاتب عراقي.

كتابات جوليا كريستيفا، ولوسي إيريجَراي (باحثة فرنسية من أصل بلجيكي معنية بالنظرية النسوية)، وقد قادت هذه الانشغالات فيرال إلى الفن الأدائي، حيث تكون السيمياء بالمعنى الكريستيفاوي (نسبةً إلى كرستيفا) حاضرةً فيه إلى حد ما، فالعرض المسرحي هو أحد الحقول التي تتغير فيها الحدود على نحو مستمر، والأنساق الرمزية تعاد مساءلتها، ويكون الجسد مركزياً، ومفهوم التمثيل محطّماً.

تقول فيرال إنّ المؤدي، والمؤدية كلاهما يستخدم جسده في العرض كالرسام الذي يستخدم الخيش (الجنفاص) في الرسم، وتصف هذا الجسد بأنه جسد حرباء، جسد غريب من حيث رغبات الموضوع ومظهر الكبت، وتعترف بالخطر الحديث للجسد، شاعرةً أنه «ينفجر في فراغ الماكنة»، على حد قولها، و«أنّ المؤدّي ما زال بإمكانه أن يحافظ على حضوره بوساطة اللعب بالمفارقة القادرة على التلاعب بالماكنة التي تتحسسها وتنوب عنها». وترى أنّ ثمة تكاملاً بين معالجة الفضاء المسرحي، والجمهور، والعمل الفني، وعلاقة الفنان بها، وتعدّ المسرَحَة من نتاج هذا اللعب اللامنتهي، وهذه الانزياحات المستمرة لوضع الرغبة، وبعبارة أخرى، لوضع الموضوع في العملية داخل فضاء خيالي. وهي، أي المسرَحَة، يمكن النظر اليها بوصفها ذات طبيعة مزدوجة، إذ تكون نتاجاً لفعل المتخيّل في حالين: عندما يحدث التشديد على العرض، وعندما يحدث التشديد على الطابع المسرحي للهياكل الرمزية المحددة.(2)

تتبنى جوزيت فيرال في بحثها «العرض والمسرَحَة» الموقف النظري لكل من فرويد ولاكان وكرستيفا، وآخرين من تيار ما بعد البنيوية، فتؤكد على أنّ الرغبة تمثل مركز القلب من فن العرض المسرحي، بالنسبة للمتلقي، وتسعى إلى التعرف على الملامح الجوهرية لهذا الفن، والتي تبرز بدورها حدود المسرح التقليدي، فالعرض المسرحي الحديث، على النقيض من المسرح التقليدي، لا يستند إلى مفاهيم السرد والتمثيل، بل الأهم من ذلك أنه يرفض المعنى، فهو يقوم بإعادة تعديل كفاءات المتلقين، وتوزيعها في ترتيب لا يخضع لنظام محدَّد. وانطلاقاً من ذلك لا تتعامل فيرال مع علامة ذات طابع نظري لساني، بل مع علامة حقيقية، ونظام تشفيري غير خاضع للحصار النظري. ويمثل العرض، من وجهة نظرها، تحدياً للمسرح في هذا الإطار، وكذلك تحدياً لأيّ مفهوم يتبناه. إنه يعمل على إعادة رسم توجهات هذه المفاهيم، وذلك بدفعها إلى المكاشفة، واستكناه ما همّشه المسرح.(3)

إن تركيز فيرال على موضوع الرغبة يكشف عن تأثرها بعدة مرجعيات في الدراسات المسرحية الحديثة، ونظرية التحليل النفسي لعمل الحلم، والتحليلات النسوية للفن، فبالنسبة للأولى يمكن ملاحظتها في كتابات أوبرسفيلد عن لذة المتلقي في المسرح، التي أثار اهتمامها بها رولان بارت، فهي تقول في كتابها (مدرسة المتفرج): «إن اللذة تعتمد على الرغبة في أن يرى المرء تقليد العالم بإمكانياته المحدودة والحرفية»(4)، وتوضح في دراستها «لذة المتفرج» أنّ اللذة المسرحية هي نتاج لجميع العناصر التأثيرية مجتمعةً، إضافةً إلى عملية التباعد التي نحتاجها لكي نشعر بالسكينة. وتتمثل حدود اللذة، من وجهة نظرها، في مسألة الرغبة، الرغبة بوصفها احتياجاً. وليس بوسع المتلقي الإمساك بموضوع الرغبة، فهي في حقيقة الأمر تنتقل من موضوع إلى آخر، وحينما تسكن وتستقر على موضوع ما يبطل دور المتلقي، وتنتفي التجربة المسرحية»(5)، ومن ثم فإن اللذة تتحدد من خلال الموقف الجوهري وهو موقف الإشباع الكامن في عملية التلقي، ولا يرجع ذلك فقط إلى عدم قدرة المتلقي على امتلاك موضوع الرغبة، بل لأنه إذا امتلكه فسوف يتحوّل عندئذ إلى شيء آخر مختلف عما رغب فيه، فهو لا يستطيع أن يعايش تجربة اللذة دون أن يعايش تجربة حدودها.(6) ولا يُخفى تماثل مسألة اللذة هنا،

حيث تربطها أوبرسفيلد بمسألتي الرغبة والإشباع، مع اللذة الجنسية.

أما فيما يتعلق بتأثر فيرال بأبحاث التحليل النفسي، رغم ما يطرحه هذا التأثر من إشكالية فعلية بالنسبة لأي منظّرة نسوية بسبب ما يوصم به التحليل النفسي من بطريركية، فيمكن إحالة موضوع الرغبة على بحث فرويد له في كتابه «تأويل الأحلام»، فمن المعروف أنه عرّف الحلم بأنه تحقق مقنّع لرغبة مكبوتة، أو أنه انحراف عن الرغبة الأصلية المستكنة في أعماق النفس، وهي رغبة مكبوتة يقاومها صاحبها في مستوى الشعور، ويُعيدها إلى اللاشعور، وفي أثناء النوم، عندما تضعف الرقابة، تأخذ طريقها باحثةً لها عن مخرج. وتكمن صعوبة تفسير الحلم بسبب كون الرغبة المكبوتة تتبدى في شكل مقنَّع، ومن هنا وضعت مجموعة من الرموز التي تُعدّ «مفاتيح» يُستعان بها على فهم الحلم. ومما يدعم هذه الإحالة توكيد أوبرسفيلد على أن «المسرح له نفس قانون الحلم عند فرويد(*)، فهو بناء متخيّل يعرف فيه المتفرج أنه معزول كلياً عن نطاق الوجود اليومي. وكل شيء يسير لدى المتفرج وكأنه يعيش داخل فضاء مزدوج: فضاء يتعلق بحياته اليومية التي تخضع للقوانين الاعتيادية الخاصة بوجوده، والفضاء الآخر هو ذلك المكان الذي يتم فيه نشاطه الاجتماعي بشكل مغاير، والذي تصبح فيه القوانين والنظم الشائعة التي توجهه، غير قادرة على ضبطه كفرد مأخوذ من نشاط سوسيو اقتصادي خاص به».(7) أما لاكان فقد وصف الرغبة بأنها تلك «الحركة اللامتناهية من دالّ إلى آخر، فكل رغبة تنبع من نقص، وهو نقص تكافح باستمرار لكي تسده، واللغة البشرية تعمل من خلال مثل هذا النقص، أي من خلال غياب الموضوعات الحقيقية التي تدل عليها الأدلة، واقعة أن الكلمات ليس لها معنى إلاّ بفضل غياب غيرها وإقصائه»(8)، وهذا هو عمل النظام الرمزي للجنس عند الطفل في المرحلة ما بعد الأوديبية التي لن يعود بمقدوره فيها أبداً نيل موضوعه النفيس «جسد الأم» مرة أخرى، بسبب «مبدأ الواقع» المتمثل بصورة الأب الذي يهدّد رغبة الطفل الأوديبية بأمه بعقوبة «الخصاء»، وعليه أن يقيم عوضاً عن ذلك علاقةً مع موضوعات بديلة، مع ما يدعوه لاكان «الموضوع a الصغير»، ليحاول، عبثاً، أن يسدّ به الثغرة الموجودة في مركز كينونته تماماً، وهكذا يتنقل بين بدائل البدائل، واستعارات الاستعارات(9)، رغم عدم امّحاء الرغبة المكبوتة، وبقائها في اللاشعور، «محدثةً ذاتاً منقسمةً جذرياً، وقوة هذه الرغبة هي اللاشعور».(10)

نجد لهذا التحليل اللاكاني (نسبةً إلى لاكان) صداه، أيضاً، في مقابلة فيرال بين الفضاء الخيالي والنسق الرمزي للمسرَحَة، بوصفها ذات طبيعة مزدوجة، وثنائية الخيالي/ الرمزي (عند كرستيفا= السيميائي/ الرمزي)، إذ يمثل الأول الطور قبل الأوديبي لعلاقة الطفل بجسد أمه (الامتلاك الخيالي المليء)، والذي يقوم على «مبدأ اللذة»، في حين يمثل الثاني الطور بعد الأوديبي لهذه العلاقة (الامتلاك الرمزي الفارغ) الشبيه بعالم اللغة «الفارغ»، الذي يقوم على سيرورة اختلاف وغياب لا حدود لها.(11)

في صدد تأثر فيرال بالتحليلات النسوية للفن، يمكن أن نشير إلى نموذج واحد، تمثيلاً لا حصراً، وهو دراسة تأسيسية للورا ميلفي، نشرتها عام 1975، بعنوان «اللذة المرئية والسينما السردية»، تحلل فيها الكيفية التي يقوم بها لاشعور المتلقي ببناء رؤيته للعرض. ترى ميلفي أنّ لا شعور المتلقي (والذي يقوم ببناء الاستجابات حسب نموذج لاكان) يتشكل من خلال النظام السائد، فالفيلم السينمائي بوصفه نسقاً تمثيلياً متطوراً داخل إطار النظام السائد يقوم بتشفير ما هو جنس (في سبيل المثال) من خلال لغة هذا النظام، ولهذا السبب (مع الأخذ بنظر الاعتبار أنّ النظام السائد هو نظام أبوي في جوهره) فإنّ المرأة تُقدَّم دائماً من خلال دور

سلبي، ومن ثم فالأنثى على الشاشة يُنظر إليها بوصفها صورةً أيقونيةً، فهي موضوع جنسي بالنسبة للشخصيات داخل الفيلم، وبالنسبة للمتلقين في قاعة المشاهدة أيضاً. وترى ميلفي أنّ وضع المتلقين في السينما يفضي، نتيجةً للمواضعات التي تطور في إطارها هذا الفن، إلى كبت رغبتهم في الكشف عن أنفسهم، وإلى إسقاط تلك الرغبة المكبوتة على المؤدي، وأنّ لذة المشاهدة تشبع رغبةً إنسانيةً أوليةً، إلاّ أنّ هذه اللذة تنقسم إلى لذة ذكرية ولذة سلبية أنثوية.(12)

وهكذا تكون رغبة المتلقي، حسب فهمنا لنظرية فيرال، متجهةً، على نحو غير واعٍ، في بداية الأمر إلى الإمساك بالموضوع، أو العالم الخيالي للعرض المسرحي، وامتلاكه، لكنّ هذه الرغبة تصطدم بجدار النسق الرمزي للعرض الذي يقوض المعنى الراسخ، أو يُفقده، ويقوم بإعادة تعديل كفاءة المتلقي، وتوزيعها في ترتيب لا يخضع لنظام محدَّد، وغالباً ما يحول دون بلوغه مدلولات نهائيةً خاليةً من الشوائب للدوال التي يتألف منها العرض، لأن المدلولات في عملية متواصلة من الانزلاق والاختفاء تحت الدوال العائم، كما يقول لاكان، وأنّ حدود العرض نفسه عرضة للتغيير بشكل مستمر، ومفهوم التمثيل فيه محطم، وجسد الممثل جسد حرباء، يتلوّن نشاطه بين حين وآخر. ولذلك فإن المتلقي يكتفي، في هذه الحال، لتحقيق لذته بالانتقال من دال إلى دال آخر داخل نفق سيميائي طويل، تماماً كالحلم المشوش والملغز الذي تخضع فيه الصور للتكثيف (عملية استعارية)، والتبديل (عملية كنائية)(13)، مجدداً رغبته، التي «يوقضها مالا يستطيع أن يمتلكه تماماً»(14)، حتى يتمكن من استعادة الموضوع المفقود وامتلاكه في النهاية. والمقصود بالنهاية هنا هو الإشباع الذي يتحقق من تكوين معنى ما محتمل للعرض.

جيل دولان: وضعية التلقي النسوي

بحثت جيل دولان، وخاصة في كتابها «المتفرج النسوي بوصفه ناقداً» في وضعية التلقي النسوي، من خلال النظريات النسوية، مؤكدةً على الاستجابات المتباينة للمتلقين، تبعاً لأيديولوجياتهم فيما يتعلق بالذكورة والأنوثة (الجُنوسة- Gender)، والطبيعة الجنسية (الجنسوية- Sexism)، والعِرق، والطبقة الاجتماعية. وسعت دولان عبر دراستها لما يسمى بالفرجة النسوية إلى تفكيك مفهوم الجمهور المقصود في العروض المسرحية السائدة الموجهة إلى البيض، أو أفراد الطبقة المتوسطة، أو الذكور، مستخدمةً خطابات محددةً داخل الفكر النسوي، إضافةً إلى مسرحيات كتبتها نساء، أو كتبها رجال عن النساء.

إنّ أجهزة الأداء التي توجّه خطاب الممثل تعمل، من وجهة نظر دولان، على تكوين جمهور غير متبلور، مجهول الاسم، دون ملامح، فالنص، الإضاءة، المكان، الملابس، وكلّ جوانب المسرح المادية- مستغلة، أو متلاعب بها، بحيث تكون معاني الأداء مفهومةً لمتفرج محدّد، ومبنيةً بطريقة محدّدة بمصطلحات خطابها. وكان هذا المتفرج قد افتُرض، تاريخياً، في الثقافة الأميركية الشمالية بأنه أحد أفراد الطبقة الوسطى، المشتهي للمغاير جنسياً، والذكر. إنّ ذلك المسرح يخلق متفرجاً مثالياً محفوراً في المظهر الخارجي للثقافة المهيمنة، لذا فإن الأيديولوجية التي يمثلها هي الافتراض المحفّز لنقد الأداء النسوي..

وترى دولان أنّ صانعي المسرح النسوي والنقاد قد عملوا، منذ إحياء النظرية النسوية الأميركية في الستينيات، على إظهار الطبيعة النوعية- الجنسوية للتمثيل المسرحي، وتعديل مصطلحاته جوهرياً، وأن مسخ وضع المتفرج المثالي، كممثل للثقافة المسيطرة، يمكّن الناقدة المسرحية، أو الناقد المسرحي النسوي، من الإشارة إلى أنّ كل جوانب الإنتاج المسرحي، وأنواع المسرحيات والعروض قد أفضت إلى أن تكون نصوصاً مقدسةً

(أو طوباوية)، في النهاية، مقررةً بحيث تعكس أيديولوجية المتفرج المثالي وتحافظ عليها.

ولأنّ نقد الأداء النسوي يركّز على الفروض الأيديولوجية التي تخلق متفرجاً مثالياً، فإنه، حسب دولان، مدمّر (تخريبي) بالطّبيعة، فهو قائم على الاعتقاد بأن التمثيل، الفن البصري، المسرح والعرض، السينما، والرقص، تخلق من معان أساسية ذات طابع أيديولوجي، لها نتائج، أو آثار مادية نوعية جداً.

وتعتقد دولان بأنّ النقد النسوي يمكن أن يُرى بوصفه «قارئاً مقاوماً» يحلل معاني العرض المسرحي بقراءة مضادة للمسائل المقولبة، ومقاومة التلاعب بالنص. وتشير إلى أنّ دراستها هذه تركز على عملية التفرج (التلقي)، وهي تمثل مسعى لتسليط الضوء على صالة المسرح، أو قاعة المشاهدة، إذا جاز التعبير، لتوضيح الاختلافات بين المتفرجين الجالسين أمام الإطار المسرحي. وتستنتج أنّ معظم وظائف العرض المسرحي التي توجه خطابها إلى متفرج نوعي- جنسوي قد حدد، ثقافياً، شفرات جنسويةً لكي يعزز التقييد الثقافي، فالعرض المسرحي عادةً ما يخاطب متفرجاً ذكراً بوصفه موضوعاً فعالاً، ويشجعه على التماثل مع البطل الذكوري. ولذلك فهي تعترض على جعل المؤديات والمتفرجات سلبيات، وذوات غير متكلمة.

وتجد دولان أنّ فكرة معاينة المتفرجة هي مثل التمثيل في موقع نقدي دخيل حتماً، فهي، أي المتفرجة، لا تستطيع أن تجد في العرض المسرحي ما يؤكد على كونها امرأة (بل أكثر من ذلك كونها عضواً في طاقم العمل، أو سحاقيةً، أو امرأة خضاب محرومة من خطابها. إنها ترى مؤديات جذابات يضعن مكياجاً، ويرتدين أزياءً لكي يغوين الرجال، أو بالعكس لكي يغويهن الرجال). وطالما أنّ الرجال، بشكل عام، فعّالون، وأصحاب شأن، فإن النساء يبدين هامشيات، خارجات عن الموضوع بشكل غريب، باستثناء كونهن يشكلن نسقاً مساعداً، أو مضمراً، أو إطاراً تزيينياً (ديكوراً) يزيد من لذة تحديق المتفرج الذكر ويقودها.(15)

إن أهم ما في بحث دولان هو دراستها للمسارح و(جماهيرها) التي تعمل خارج الأنماط المسرحية السائدة، والتي تتجاوز الصيغ التقليدية فيما يتعلق بالتجسيد المسرحي لمسألة (الجنسوية)، لكنّ القضايا التي تثيرها تتجاوز، في مجملها، كما توحي بذلك، قضية الخصوصية الجنسوية.

جوديث طوسون: إخراس صوت المرأة الحقيقي

ركزت جوديث طوسون، متأثرةً بمنهج ديريدا، على تفكيك مجموعة نصوص كلاسيكية، من المسرحيّن الإغريقي والإنجليزي في عصر النهضة، فخلصت الى أنّ كلا المسرحين يعطي أصواتاً قويةً للشخصيات النسائية، لكنها أصوات تندرج، بطرق مختلفة، ضمن عالم الرجال. وفي كلتا المرحلتين كان يُنظر إلى النساء بعين الشك، لذا فإنّ ما يجري تقديمه على المسرح هو، في الواقع، إخراس لصوت المرأة الحقيقي، أو في أفضل تقدير خضوعها الإرادي للمعايير الاجتماعية التي يضعها الرجال، فالدراما الإغريقية واضحة تماماً في هذا الشأن: إنها تكتب العالم بطريقة سلطوية تركز على أقوى رابطة ممكنة بين «السبب» و«النتيجة »، أما دراما عصر النهضة فهي تبدو أكثر اضطراباً وغموضاً، لكنها ما تزال، في نهاية الأمر، تقوم ببناء شخصيات نسائية تتحدى سلطة الرجل، ومن ثم يجري عقابها، أو تخضع لتلك السلطة، وتصدق على ما تقوله.

من النصوص اليونانية التي تركز عليها طوسون ثلاثة: «هيبوليت، أجاممنون، وأوريست» ليوربيدس، فتستوقفها في الأول شخصية «فيدرا» التي ترى الانتحار طريقاً وحيداً لحماية شرف أسرة زوجها (ومن ثم حفظ كرامتها وقيمها)، وذلك

لأنها وقعت في غرام ابن زوجها. وليس المهم هنا، كما تقول طوسون، هو شخصية «فيدرا» في حد ذاتها، بل اختيار حبكة تجد فيها تشريعاً لخضوع النساء للقيم الأبوية (الذكورية)، ومن ثم فإن المسرحية لا تهتم، في نهايتها، سوى بالمصالحة بين الأب والابن. أما «فيدرا» فإنها تُنسى وتنتهي المسرحية كما بدأت بحضور الإلهتين «أرتميس، وافروديت»- وكلتاهما امرأة- وهما تتنازعان على المفضلين لديهما من الذكور. وفي «أجاممنون» يتكرر الأمر مع شخصية «كليتمنسترا» إذ توضع في موقف يرتبط بالخيانة الزوجية والخراب لأنها اتخذت لها عشيقاً في أثناء غياب زوجها الملك لمحاربة الطرواديين من أجل شرف المدينة (أثينا) التي يحكمها، لكنه في الوقت ذاته ضحى بابنته «افجينيا» وأسر «كاساندرا» واغتصبها في طريق عودته إلى بلاده! أما «أوريست» فإنّ الحدث الدرامي فيها ينتهي إلى تثبيت مبدأ أهمية حياة الرجل بالنسبة للمرأة، ويجري الوصول إلى هذه النتيجة من خلال الحتمية التي تميز مسار الحبكة.

تستنتج طوسون، عبر نفاذها إلى تلك النصوص الثلاثة، أنّ الطاقة الجنسية للأنثى تعد خطراً، ليس على شرف الأسرة الإغريقية فحسب، بل على أمن الدولة والوجود الجماعي كله. ولذلك كان لا بد من إخضاع هذه الطاقة وتنظيمها حتى تبدو جزءاً من نظام ذكوري طبيعي. وعلى العكس من ذلك تُطرح الطاقة الجنسية للذكر بوصفها شيئاً ضرورياً وطبيعياً، ويمكن توظيفها توظيفاً مشروعاً لدعم شرف الرجل وكرامته، وخدمة مصالح الدولة. وعلى هذا الأساس نشبت حرب طروادة في مجملها (كما صورتها الملاحم والمسرحيات الإغريقية) لاسترجاع زوجة رجل خطفها رجل غريب (ترى هل كانت ستنشب هذه الحرب لو أنّ باريس خطف زوجة رجل من عامة الشعب بدلاً من هيلين زوجة شقيق الملك؟).

من خلال قراءتها لنصوص عصر النهضة الإنجليزي، مثل: (المأساة الإسبانية، العاصفة، يا للأسف إنها عاهرة، الجني، ماكبث، العين بالعين، تاجر البندقية، حكاية الشتاء، وسيدة من المدينة)، وغيرها من نصوص مارلو، ميدلتون، وفورد، تذهب طوسون إلى أنّ المسرح في ذلك العصر يبرز مفاهيم تتعلق بالهوية الجنسية تدور، في مجملها، حول ضرورة واضحة ومتزايدة لاستبعاد المرأة من الفرص والإمكانيات التي يوفرها نظام رأسمالي آخذ في التبلور، فالشخصيات النسائية التي يمكنها، بل هي عادةً ما ترمز إلى الطهارة، تمثل عنصر الحفاظ على النظام الأبوي، لذا فإنّ الطهارة الأنثوية تقع على رأس قائمة الموضوعات التي تتناولها مسرحيات ذلك العصر.

ورغم وجود شخصيات نسائية تؤدي أدواراً قويةً وفعالةً في الحبكات الدرامية لتلك المسرحيات، فإنّ معظم هذه الشخصيات التي تحرز شيئاً ما تواجه نوعاً من فقدان الأنوثة، وتضرب طوسون مثالاً على ذلك بالسيدة «ماكبث» التي تبدو أقوى من زوجها، لكنها تفقد أنوثتها. أما بطلات الكوميديات الشكسبيرية، اللائي يتميزن بذكاء ونشاط يفوق ذكاء عشاقهن ونشاطهم، فإنهن يكتسبن فعاليتهن فقط عندما يتخفين في زي الرجال. ويُعدّ هذا التخفي (الذي هو علامة لتنازل المرأة عن أنوثتها) مقدمة تؤدي- يا للمفارقة- إلى زواج هذه الشخصيات النسائية من الرجال الذين وقع اختيارهن عليهم. أما إذا كانت هذه الشخصيات «شريرةً» فهي تمثل الميل إلى الشهوة وعدم الصلاح والقتل، وفي النهاية «تدمير الذات».

لا ترى طوسون أنّ هذه الشخصيات تجسد الطبيعة الإنسانية الجوهرية، بل تمثل جوانب معينةً في علاقات السلطة، ومحاولات تقنين هذه العلاقات في صورة أدوار تتعلق بالهوية الجنسية في عالم اقتصادي يتغير بسرعة.(16)

إن مقاربةً نقديةً مثل هذه المقاربة التشريحية، وغيرها من المقاربات التي تنهج المنهج ذاته، تدفعنا إلى التساؤل عما إذا كان خطابنا النقدي المسرحي اليوم أحوج ما يكون أم لا إلى أن يعيد قراءة الكمّ الوفير من النصوص المسرحية التي كتبها المؤلفون العرب خلال قرن من الزمن وفق رؤية لا تكتفي بالوقوف على البنى السطحية لتلك النصوص، بل تستنطق كوامنها، وتفكك النسق الثقافي والأيديولوجي الذي يوجهها، بحثاً عن الصور النمطية التي أظهرت بها المرأة في إطار ثقافتنا الذكورية المهيمنة.

الهوامش

1- سو إلين باسمت ماجولين، نحو نظرية لمسرح المرأة في كتاب: الجسد والعنف والأيديولوجية، ترجمة واختيار نهاد صليحة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب 2000، ص122، 131.

2- www.teak.fi.

3- Ibid.

4- آن أوبرسفيلد، مدرسة المتفرج: قراءة المسرح (2)، ترجمة د.حمادة إبراهيم، د.سمير الجمل، نور أمين، القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1996، ص 358.

5- Ubersfeld, Anne. "The Pleasure of The Spectator", trans. Pierre Bouillaguet and Charles Jose. Modern Drama 25.1 (March 1982). p138.

وكذلك: سوزان بينيت، جمهور المسرح: نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين، ترجمة سامح فكري، القاهرة: مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون، 1995، ص 105.

6- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(*) يقول تيري إيغلتون: «إنّ تفسير فرويد للحلم يمكننا من رؤية العمل الأدبي ليس بوصفه انعكاساً، بل شكلاً من الإنتاج، ذلك أنّ العمل، مثل الحلم، يأخذ مواداً خامّة معينة (لغة، نصوص أدبية أخرى، طرائق لإدراك العالم) ويحوّلها بوساطة تقنيات معينة إلى نتاج». يُنظر: تيري إيغلتون، نظرية الأدب، ترجمة ثائر ديب، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1995، ص 304.

7- آن أوبرسفيلد، «المسرح – المرض»، ترجمة أحمد الدفراوي، نزوى، عُمان، العدد الثامن أكتوبر 1996، www.nizwa.com

8- تيري إيغلتون، المرجع السابق، ص 283.

9- المرجع نفسه، ص 284، وكذلك: رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996، ص 125.

10- رامان سلدن، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

11- تيري إيغلتون، المرجع السابق، ص 282، 283.

12- Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema" - Screen 16.3 Autumn 197.5 p8. www.jahsonic.com.

وكذلك: سوزان بينيت، المرجع السابق، ص 107، 108

13- رامان سلدن، المرجع السابق، ص 126.

14- تيري إيغلتون، المرجع السابق، ص 311.

15- Jill Dolan. The Feminist Spectator as Critric. Michigan. The university of Michigan press. 1991. pp1.2.

16- يُنظر: مقالتنا «المسرح والنسق الثقافي الذكوري» جريدة المستقبل، عمّان، 1/5/ 2007.

الرّاوي الشَّعبي وأيديولوجيا المقموعين في «الطوق والإسورة» ليحيى الطَّاهر عبد الله

ممدوح فرَّاج النَّابي

(1)

مارَسَ يحيى الطاهر عبد الله(1) (1938-1981) عبر كتاباته القصصية والروائيَّة أشكالاً من التجريب، رسّخت لمكانته بين جيل الستينيات، وإن كان مَالَ مع عبد الحكيم قاسم إلى «تحويل أشكال التعبير اللَّصيقة بالواقع الاجتماعي، والنابعة منه، إلى أشكال وتقنيات روائية، يمكنها احتواء واقع جديد مغاير ظلَّ مهمَّشاً في كتابات كُتَّاب سابقين»(2). كما احتفظ لنفسه كنوع من الفَرَادة في نصوصه بالاتكاء على الموروث الشّفاهي، وتمثُّل حكاياته وقصصه، ومواويله وأغانيه ومراثيه، وأيضاً أسلوبه، وإن كان بإعادة صياغة حكايات شفاهية ينتصرُ فيها لنسق القيم مُظهراً فداحة الواقع، وفي الوقت ذاته محتفظاً بالطّابع الحكائي للقصّة، وتارة أخرى بمضاهاة أساليب كتابية مستقاة من التراث كما هي الحال في «حكايات للأمير حتى ينام»(3)، ومع غلبة المضامين الكلاسيكة داخل قصصه(4) إلا أنه يُقَدّمها في إطار تجريبي وحداثي، بما يقوم به من إحداث تغيرات في إطار السَّرد بنقله من إطار الراوي المهيمن إلى إطار الروّاة المشاركين، ومن ثمَّ نرى حضوراً طاغياً للمُروى له داخل قصصه، بكافة أشكاله بالضمير الغائب أو بالحضور المباشر كأن يخاطبه مباشرة، أو يتدخل في سرده بالتعقيب من خلال الراوي الضمني، أو ممارسته التجريب «بعراكه مع لغته، وسعيه إلى خلق تقاليد قصصية جديدة، عبر لغة خاصة تمتاز بتكثيف الدال، من خلال لجوئها إلى التكرار، والتقديم والتأخير، والاتكاء على معجم حسّي طامح إلى احتواء غليان الداخل وتأجُّجه، إذْ يستجيب لوطأة الخارج وضراواته»(5) أو تطويعها لتكون وعاءً حاوياً لأوجاع شخصياته. ومن ثم فقد أضحى يحيى الطاهر عبد الله نموذجاً فريداً في كتابة القصَّة، بأسلوبه المميَّز ونماذجه الفريدة التي جاءت كتمثيل تام لعالم الميثولوجيا القديمة التي نشأ فيه، فهو بحقّ نموذجٌ وَفيٌّ للعالم الذي نَشَأَ وشبَّ فيه، حتى إنّه لم يُقدّم قصصه بالنموذج المألوف الكتابي، فهو يحفظ ما يكتبه في رأسه، ويلقيه على مسامع متلقيه، وكأنّه يتمثَّل الرّاوي الشَّعبي الذي يحضر بكثافة في قصصه على نحو ما حكى خيري شلبي(6).

(2)

يقدّمُ يحيى الطاهر عبد الله نصاً يتمثَّل للواقع القاسي تمثُّلاً واضحاً، كما يحرص في مجمل أعماله - خاصة القصصية(7)- كل الحرص ألا يفصل شكل عمله عن واقع هؤلاء الذين يكتب عنهم، سواء عاشوا في الصعيد، أو رحلوا عنه (كما في قصص المدينة(8)). فهو أولاً يكتبُ عن فئة من الناس، أبسط ما يمكن أن توصف به، أنهم يعيشون على هامش الحياة، بالمعني الدقيق الذي يحويه لفظ الهامش(9)، كما أنّ التعبير عن وطأة الواقع الرازخ على كهولهم، بما فيه من قَهْرٍ

كاتب مصري.



الأديب الراحل يحيى الطاهر عبدالله

وشهوات مُصادَرة، وخرافة فاعلة في حيوات هؤلاء الأفراد ومصائرهم، كما تبدى في النهاية المأساوية التي انتهت إليها شخصيات العمل (مثل: مصطفى، بخيت البشاري، حزينة، فهيمة، نبوية، الحداد، المتعدي)، ولم ينجُ سوى مَنْ يخالفون واقعهم كابن الشّيخ الفاضل، رغم إنّه أسهم بفعله الشائن مع نبوية في تحديد المصير الذي انتهت إليه حياتها. لا بُدّ له -كما يقول محمد بدوي- من شكل يلائمه، ويحتويه ويجسّده، فكانت الطوق والإسورة بمثابة تجسيداً لمأساة هؤلاء الهامشيين المقموعين أولاً من واقعهم المفرط في القسوة، ثم من الآخرين الذين أسهموا بشكل فاعل في الإمعان في قهرهم كالريس عبد الظاهر مع مصطفى في السودان، وزوجة مصطفى الشامية التي لم تحفظ شرفه، وابن الشيخ الفاضل، وثانياً من تأثير الخرافة وتصلُّب بنية الوعي اللتين آلتا بحزينة؛ لأن تقود فهيمة لهذا المصير المفعم بالقسوة.

(3)

يكتسب الراوي عند يحيى الطاهر أهمية خاصة، لا لأنّه ينتهج نمط الراوي الشعبي فقط، وإنما لما يتميّز به دون سائر زملائه من كتاب القصة، فهو «قاص حكّاء» يقصُّ قصته شفاهية كأنه يحفظها عن ظهر قلب، وهو في هذا يقول: «حين أقول يكثر مستمعي لأنّ الناس ليسوا صُمّاً»، وهذه السّمة تؤكّد تمثُّل يحيى الطاهر في كتاباته للراوي الشعبي، حيث راوي الطوق والإسورة راوٍ غير مألوف للرواة التقليديين، فهو متعدِّد «بوليفوني» حسب مصطلح «أوسنبسكي»(10)، أو هو راوٍ يتحرك «عبر أكثر من منظور»(11) وهذا يتبعه تعدُّد في المنظورات والزوايا عند الرؤية، فمنذ المشهد الافتتاحي للرواية، يلتزم الراوي بصفات معينه تقرُّبه من الراوي الشعبي، حيث نحنُ مع راوٍ صارم يلقي حكايته على متلقين، دون السّماح بالتدخُّل في بعض الأحيان، وكأنه يضع لنفسه مسافة من الحدث، لا يندمج فيه أو حتى يسمح لنفسه بالتعليق المباشر، كما يضفي عناصر التشويق اللازمة لجذب مستمعيه كما هي حال الرّاوي الشّعبي الذي ينتقي مواضع معينة في حكايته لشحذ أذهان جمهوره، كما يتمثّل أيضاً وظيفة مهمة هي وظيفة الإبلاغ، فيقول في المفتتح في عبارات مُحكمة، تخلو من الفائض اللغوي أقرب للغة الخبر والتبليغ، على نحو نقل الراوي لمشهد لقاء فهيمة مع ربّ النسل في المعبد فيقول: «فهيمة في الغرفة، والغرفة رطبة معتمة، والخفافيش تطير قريبة من الوجه، وتحرك الهواء الساكن، وفهيمة تسمع صوت تنفُّسها، وتسمع دقّ قلبها، وبالتدريج وضح لعينيّ فهيمة، تحت الضوء الساقط من كوة عالية بالسقف المغلق -شبح الرجل الأسود العاري المكشوف العورة: عينان، حمراوان، كأنهما جمرتان مشتعلتان، حاولت فهيمة أن تطلق صرخة احتبست في الحلق، وفشلت في إيقاف الرعشة الشديدة المفاجئة التي هزّت بدنها، وهي ترى الرجل الضخم الأسود، والعاري، المكشوف العورة، يتحرك ويخطو نحوها.

ها هو الظلام يُطبق كثيفاً، انطفأ كليةً نور العينين، وسقطت الروح في الكعبين، والعقل ضاع، أما السمع فهي ما زال، يلتقط دبدبة الأقدام الحجرية الكبيرة على الحجر.

أسلمت فهيمة ظهرها لمن فتح الباب وغابت عن الدنيا»(12) الراوي بدا هنا متجرداً، لم يزد دوره على نقل المشهد دون تدخُّل، وإن كان ثمة إشارات تشي بقربه والتصاقه بالمسرود عنه كما هو واضح في التشديد السَّابق. وقد يأتي الراوي تارةً ثانية راوياً مُشَاركاً في الأحداث يُعلِّقُ عليها، ويتدخَّل- فيها- مثلما يتدخَّل الرَّاوي الشَّعبي، وإن كان تدخُّله –هنا- لا يأتي للتوضيح؛ وإنما ليتنصر لمقولات دينية وأخلاقية(13)، فعندما يسرد لنا محاولة حزينة للتدخل في استمرارية زواج فهيمة من الحداد بعد فشله في إخصابها. فتحتال حزينة لعدم إتمام الطلاق، فتذهب بها إلى (الشيخ العليمي) ساكن الجبل الغربي ثمّ المعبد حيث (رب النسل المكشوف العورة) إلا أنَّ هذا لم يَحُلْ بين وقوع الطلاق الذي حاربت حزينة لعدم إتمامه. فيسرد الراوي متمثِّلاً كل سمات الراوي الشعبي من أخلاقيات وأعراف يبثها في رَوْيه.

«له التدبير الأعلى، أرسل الموت في صورة خنجر بيد مجوسي خسيس إلى ابن الخطاب عمر وهو أمير المؤمنين، ورمى النطفة في بطن فهيمة، فاذا هي حبلى بعد عام ونصف عام من زواجها بالحداد، مكرت حزينة لكن الله خير الماكرين، وها هي حزينة تجني الثمرة المرة، لقد خرجت فهيمة من بيت الحداد – طالق بالثلاث – لم يشفع لها عند الحداد أنها حامل في شهرها الرابع»(14).

فالراوي الشَّعبي هنا ينتصر لقيم أخلاقية ارتكبتها حزينة وقادت إليها ابنتها، لذا تأتي الحكمة التي يُصدِّر بها سرده له «التدبير الأعلى»، وفي المشهد السَّردي السَّابق تظهر لنا سمة أخرى هي التوازي، فيوازي حدثاً بحدث، فحذَّر ابن الخطاب المتمثِّل في عدله الشَّامل وكونه أميراً للمؤمنين –لم يمنع موته مقتولاً بيد مجوسي آبق، يتوازى هذا مع حذر حزينة في عدم طلاق ابنتها، بإخصابها بطرق غير شرعية اعتقاداً منها أنّ بذرة الإخصاب لو نبتت في أحشاء فهيمة، حتى ولو جاءت بطرق غير شرعية، هي السبيل لديمومة الزواج. لكن هذا لم يمنع أن خرجت من بيت الحداد «طالقاً بالثلاث»، وتتكرَّر الموازة مرة ثانية عندما تسمع فهيمة حادث الرجال في الأقصر، فتستدعي على الفور قصة الأرامل الثلاث. فالرَّاوي يكرِّر السَّرد على لسان فهيمة: «كلمت نفسها، فكّري فيما جرى للرجال داخل المعبد ولا تفكري فيما جري لك في المعبد. فتوقفت فهيمة لتتذكر حكاية أخرى حتى تهرب ممَا جرى لها في غرفة الرّب بالمعبد، وتذكرت الجنيات الثلاث، فقالت: سأحكيها لنفسي»(15) فالراوي هنا يترك فهيمة لتكمل السّرد بلسانها.

ويأتي الرَّاوي تارة أخرى، ليقدّم لنا الحدث من منظور راوٍ غائب، فيعزل الراوي الحدث عن التمهيد المسرحي له ولشخصياته. ففي المشهد الأول يقول: «مع الرِّجال رحل مصطفى إلى السودان، وهو بعد صبي. مرَّ عام والعام الثاني يطوي شهره الأخير، وما من خبر عن الغائب الغالي»(16)، فيأتي الحدث –-سفر مصطفى- بصورة آنية، فهو معزول عن أي تمهيد مسرحي، فلا ذكر لحالة الوداع ودموع الأهل والأحباب، وبذلك يترك الراوي لنفسه مساحة زمانية ومكانية في أكثر من «بؤرة سردية»، فهو معه في السودان «حيث مرَّ عام والعام الثاني يطوي شهره الأخير» لينفصل عنه إلى الأم التي (عقلها معه) هناك في البلاد البعيدة، وعينها اليسرى ترقب البشاري الراقد «فوق المصطبة التي تطوّق شجرة الدوم». فمعرفة الراوي بالتفاصيل تدلّ على وعيه الكليّ بالحدث وبالمكان وتفصيلاته (مصطبة جذع شجرة دوم). ويتوازى الراوي مرة ثالثة مع الرّاوي الشَّعبي عندما يُعبِّر لسانه عن حال الجماعة المروي عنهم، ويتفاعل معهم. فعند موت بخيت البشاري يوعظ الشيخ الفاضل في الرِّجال: «امنعوا نسوتكم من ترديد تلك المراثي... لن يرحمكم الله إن لم تأمروا حريمكم بالكفّ عن الفعل الحرام، والرجال قوامون على النّساء، وتلك عادة جاهلية، وأنتم مسلمون فلا تعرضوا موتاكم وأنفسكم لعذاب من الله شديد، وصلوا على أرواح الموتى يغفر الله لهم ولكم ولنا، إن الله غفور رحيم»(17) فالراوي قدَّم هنا

نصيحته للجماعة التي يروي عنهم/ أهل القرية، مثلما يفعل القاص الشعبي الذي ينتهز الفرصة ليقدّم نصائح دينية(18) لمستمعيه من الجمهور. كما يضمّ الراوي صوته لصوتهم حتى يتماهى الصوتان. فعند حدوث الحرب يرى أنّ هذه الحرب «لا ناقة لنا فيها ولا جمل، ومع ذلك فالسلطات تطلب الأكباد للجهادية وهو أن الخدمة في معسكرات الحمر الملاعين»، ويتمادى الراوي في اندماجه ليعلن بصوته/ بصوتهم: «فلتحرق هذه النار الإنجليز وليحترق هتلر والبقالون، والملك وتجار الأكفان» (19). فالراوي يندمج ويتفاعل، فيختفي صوته مع صوتهم، ويظهر صوتاً آخر حيث الراوي هنا ليس مجرد «راو صارم محايد» بل على العكس هو واحد من هذه الجماعة التي يسرد عنها، ومن الطبيعي أن يتأثر مثلهم، وينفعل بما ينفعلون.

ومع معظم التوازيات بين الراوي -في الطوق- والراوي الشعبي، إلا أنه يستقل بذاته حيث لا يخترق المكان والزمان مثله، وإنما هو بمعزل عن هذا الاختراق، ومرجع هذا أنه ينظر للأشياء عبر منظور محدَّد؛ هو ساحة الأحداث في قرية الكرنك، فغياب مصطفى عن حزينة لا يلغي حضوره برغم وصفه «بالغائب»، وحضوره تمثَّل في الخطابات التي أرسلها مع عبد الحكم بن تفيدة، ورويه لما حدث له من انتقال من السودان إلى الشام وزواجه منها، وطلاقه بعد ما فشلت في الحفاظ على شرفه. فهذه الأحداث لا يرويها الراوي من منظور تواجده هناك، وإنْ كان ممكناً أن يذهب باختراق الزمن والمكان، مثل الراوي الشّعبي، لكنه يحصر منظور السَّرد/ البؤرة في الصعيد/ قرية الكرنك. وهذا ما يتأكّد من خلال وصفه لتفاصيل المكان الدقيقة: المصطبة، شجرة الدوم/ الحصير.. إلخ. بالإضافة إلى أنّ الراوي يميل إلى النقل من الآخر، فيصير الخطاب غير مباشر، كما هو واضح في حالة مصطفى وعبد الحكم، الذي يكون الوسيط.

(4)

لا ينِي الكاتب يستعير أدواته ويتمثَّلها من البيئة المُنتَج فيها النَّص، وهو ما يُشير بطرف خفي إلى تعدُّد موروث الجماعة الصعيدية وأعرافها وتقاليدها الثابتة، حيث إنّ هذه الجماعة وفق ظروف تكوينها الخاصة تنهج نهجاً مغايراً، فتلوذ بعوالم أخرى قد تتناقض مع واقعها الصارم مثل، الخرافة والأساطير؛ لتواجه بهما واقعها المُرّ والمعجز في كثير من أحواله تارةً، وتتحايل بهما على القضاء والقدر تارة أخرى، وتتجاوب، كما يُحَطِّمُ الحوار ما تعارف عليه من سمات الحوار في الخطابات، حيث يبدو لا وجود لمتحاورين متواجهين، مع أنّ ثمة شخصيتين حاضرتين؛ عبد الحكم وحزينة. وثانياً تجاوز الحوار الوظيفة التواصلية بين الطرفين إلى وظيفة تبليغية فقط، فالطرف الأول/ المتكلِّم هو المسيطر، حيث نراه في صورة المبلِّغ وَالملَّقي للمعلومات بأقل الكلمات، وكأنه لا رغبة في إظهار التواصل مع الطرف الآخر. وهي استجابة لأيديولوجيا الجماعة، المستمَدة من الرَّاوي الشعبي حيث الاعتماد على متلقٍ واحدٍ. واعتماد الحوار على طرف واحد على الرغم من حضور الطرف الثاني، الحاضر بصفته الاستماع فقط، حيث لا مواجهة حقيقة بين الطرفين، أو تبادل السؤال والجواب، وإنما السؤال والجواب من قبل المبلِّغِ.

(5)

وأخيراً، سعى يحيى الطاهر مع مجايليه إلى إنتاج واقعهم الحافل بالتراث الإنساني المتعدّد والخصب في آنٍ واحدٍ، وفق صراع يبدأ من محاولتهم إنتاج استراتيجية نصيّة مغايرة، قاموا بتكييفها مع معطيات تستثمر هذا الثراء في تبني أشكال لصيقة بهذه البُنى الاجتماعية وأيضاً الثقافية، لذا، ثمة تحايل (على الواقع) وتحاور (مع الموروث بنوعيه الكتابي والشفاهي) في اللجوء إلى استراتيجيات بنائية تعمد جميعها لتقديم هذا الواقع القاسي، ربما بفجاجته أو حتى مجرد بساطته، التي تستوجب السؤال عن ثمة أُناس يعيشون هكذا؟

الهوامش:

1- وُلِدَ (يحيى الطاهر عبدالله) في قرية الكرنك التابعة لمدينة الأقصر أقصى جنوب مصر في 30 أبريل 1938م.

2- محمد بدوي: «الرواية الحديثة في مصر: دراسة في التشكيل والأيديولوجيا»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1993، ص 51.

3- «حكايات للأمير حتى ينام» مجموعة قصصية صدرت للكتاب، وفيها عوالم مدهشة من تلك العوالم التي فتن بها يحيي الطاهر، راجع الأعمال الكاملة دار المستقبل العربي.

4- راجع قصص الجدّ حسن، والدفّ والصندوق، فالملاحظة أنّ ثمة حكاية تقرأ ويمكن تلخيصها، لكن الجديد هو كيفية قول القصة، هو ما أبدع فيه يحيي، سواء باعتماده على لغة خاصة به كما هو ظاهر في قصة «أنا وهي وزهور العالم»، أو اللغة الموغلة والمتقلة بكشف دواخل النفسية، كما هو واضح في «الطوق والإسورة»، والمجموعة الأولى «ثلاث شجرات تثمر برتقالاً».

5- الطوق والإسورة.. سنتعامل مع الرواية (الكتابات الكاملة)، دار المستقبل العربي، القاهرة، طبعة 1994، وقد صدرت الطبعة الأولى عام 1975، الهيئة العامة للكتاب، ص125.

6- سيد البحراوي: مرجع سابق، ص 138.

7- يرى الدكتور سيد البحراوي في دراسته عن قصص يحيي الطاهر عبد الله، أن مجمل قصص يحيي التي تضمنتها ثلاث مجموعات قصصية هي: «الدف والصندوق»، وزارة الإعلام، بغداد 1974، و«أنا وهي وزهور العالم»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1977، و«حكايات للأمير حتى ينام»، دار الفكر المعاصر، القاهرة، 1978، بالإضافة إلى عدد كبير (حوالي ثلاثين قصة) لم تجمع في كتاب، جميعها تدور في عالمين: عالم القرية وعالم المدينة، وأن عين الفنان تقع في هذين العالمين على النماذج الإنسانية أساساً، كما أن النماذج البشرية في كافة قصصه واقعة تحت قهر مكثف، ومركب، ومتعدد الدرجات.

8- راجع في هذا قصص: (حكاية الصعيدي الذي هدّه التعب، وأغنية للعاشق إليا، والحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة)، وكذلك مجموعته «حكايات للأمير حتى ينام»، ففيها يسمي القاهرة المدينة.

9- الكتابة عن الهامش، سيطرت على جل أبناء السيتينيات وخاصة يحيى الطاهر عبد الله، ومحمد البساطي وإبراهيم أصلان، فشخصيات كفهيمة والحداد، وشخصية الشيخ حسني عند إبراهيم أصلان، وشخصيات روايات البساطي، في جل رواياته، هي شخصيات تبدو كشخصيات نمط في القصة العربية، والسبب أن هولاء الكتاب حسب التكوين الاجتماعي هم أبناء هذا الواقع، ومن ثم فعندما تمردوا عليها وهربوا من قراهم إلى المدينة تطلعاً لحياة أفضل لهم ولأهلهم الذين أملوا فيهم أن يكونوا أفتدية، على حد تعبير صلاح عيسى، ثم وقعوا ضحية لهزائم سياسية متلاحقة، وواقع اجتماعي قاهر، وفوق هذا أنهم وجدوا أنفسهم دون أساتذة مما حدا بمحمد حافظ رجب لأن يصرِّح بأننا «جيل بلا آباء»، في إشارة لموت الأب المادي والمعنوي، وكل هذا كان له انعكاسه على الفن الذي أنتجوه. الجدير بالذكر أن الدكتورة عفاف عبد المعطي أعدت رسالة الدكتوراه في الموضوع ذاته بعنوان «واقعية القاع في الرواية المصرية والأميريكية: دراسة في أعمال أوستر وفورد وصنع الله ابراهيم والقعيد»، وإن كانت ترى أن القاع الاجتماعي الذي تقصده ليس المقصود به الفقراء والمهمشين بقدر الانحدار المعنوي.

10- شحات محمد عبد المجيد: « بلاغة الراوي: طرائق السرد في روايات محمد البساطى»، كتابات نقدية، ع (111)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، أكتوبر 2000، ص 28.

11- حسين حمودة، شجو الطائر.. شدو السرب»، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 1996، ص 135.

12- الرواية، ص390.

13- حسين حمودة، مرجع سابق: ص 62.

14- الرواية: ص 366.

15- الرواية: ص، ص: 378، 379

16- الرواية: ص 245.

17- الرواية: 358.

18- وقد تكون النصائح نصائح حياتية ناتجة عن الخبرة والحكم التي استخلصها من تجارب المحكي عنهم.

19- الرواية، ص 376، والتشديد من عندنا.

راينـر ماريا ريلكه في باريس: أيّ إقـامـة للشـاعـر فـي العــالم؟

أحمد المديني

وصل ريلكه (Rainer Maria Rilke، 1875-1926) إلى باريس سنة 1902، أي في عنفوان شبابه، بتاريخ 28 آب (غشت) منه تحديداً، واستقرّ مباشرة في منطقة الحي اللاتيني (الدائرة الخامسة من باريس)؛ محجّ الفنانين والأدباء والجامعيين وقتئذ، في شمالها على الخصوص، حيث جامعة السوربون والأزقة الخلفية بمحيطها وصولاً إلى البانتيون. لم يكن يغادر هذا المجال إلا لماماً، حيث أقام في عدد من الفنادق الصغيرة المتواضعة، ومنها انطلق متنقلاً أغلب الوقت في حدود المنطقة المذكورة، وشرع مباشرة، وعلى طريقته، في «غزو» مدينة الأنوار، أو بالأحرى اكتشافها، إدراكاً منا لنزوعه المسالم، شبه الصوفي، ليواصل تغذية وتطوير تجربة عيش أرادها صاحبها من البدء خصوصية، وبموازاتها، أو كوجه عاكس لها، أخرى إبداعية ما انفكت تتشكل وتتصاعد.

ينبغي أن نلفت النظر أول شيء إلى أنّ باريس التي قصدها الشاعر النمساوي، من سيصبح ببعض فضلها على شعره، عبقريّ الشعر الألماني، كانت تعيش وقتئذ ما اصطلح الفرنسيون على تسميته «العهد الزاهي» (La belle époque) حقبة تتراوح في حساب المؤرخين بين 1880 أو 1900 إلى 1914؛ العام الموافق لاندلاع الحرب العالمية الأولى. نشطت الآداب والفنون في هذه الحقبة، إذ تميزت بعديد اختراقات، وتموجت فيها التيارات الجديدة مثل التكعيبية، والانطباعية الجديدة، وبتلقي تأثيرات موسيقية، وولادة السينما، خصوصاً بروز ما سمّي «الفن الجديد» (L'art nouveau) الذي وجد تطبيقاته في التشكيلات الخارجية على يد المهندس هكتور غيمار، وتُعدّ تزيينات مداخل المترو الباريسية نموذجه الأمثل، فضلاً عن تجليه الباهر في برج إيفل. تميزت هذه الحقبة على الخصوص بتمظهراتها الحياتية والسلوكية، استحقت باريس بفضلها تسمية «مدينة الأنوار (Ville-Lumière)»، تجلت في مباهج الحياة، وأسلوب العيش، تُرافق الإشعاع الثقافي وتعزّزه. هكذا يمكن القول إنّ ريلكه كان محظوظاً في زمن وصوله إلى باريس، ليغترف من أغنى ينابيع الفن والثقافة وأصفاها في مطلع القرن العشرين، تلك التي ستتقود في بعض جوانبها أهم عطاءات الحداثة الغربية اللاحقة، وسينقل إلينا بدوره وجوهاً مصطفاة لها.

بيد أن حضور ريلكه إلى باريس لم يتطابق، بالضرورة، مع ما سيصبح عند الفرنسيين، ابتداء من الستينات الماضية، مرجعاً لنوستالجيا وزفرات على أجمل ما فات عندهم. فهذا شاعر أقرب إلى متعبّد بوذيّ أو ناسك زهَد في الملذات المبذولة، وأيّ حياة بوهيمية تقلّب في أطايبها وجحيمها أسلافٌ له وأخلاف، ممن قصدوا باريس لتعلم فن العيش والدُّربة على روح التمدُّن والجمال، أقوى ما يوجد في قلب القارة العجوز. وهم كثر من أصقاع العالم كله من شعراء وروائيين وفلاسفة ورسامين، طرقوا ويطرقون بابها بعنف أو برفق، حسب

كاتب مغربي.

أمزجتهم، لتمنحهم شهادة الميلاد التي دونها كأنّ وجودهم في العالم مبتور أو غير شرعي. أما صاحب« مرثيات دوينو» فإنه يبدو وهو في محطة سفره الدائب هاته، إنما حلّ بباريس ليبحث عن تأكيد، قُل يقين، لاكتشافات سابقة لا تعطيها المدن، مأواها ليس المكان ولا الزمن/ الزمان، وإن عززتها هذه، وظهرت احتمالات إقامة، في عبور دائم نحو نص شعري ما ينفك يتأسس ويجدد ميلاده دائماً من الجذور، تراه غير عابئ بالعمران الواقف، والشيء الكامل، الشامخ، والوقت الصاخب بلا حساب. لتظنُه منذ البداية أراد أن يوفّر عليه معركة ضارية حدَس أنه سيكون الخاسر فيها حتماً، فتجنَّبها ليواصل معركته الحقيقية، إذ رغم طيبة قلبه لم يسذج، ولا كان من الجوف ليتوهّم أن مدينة كهذه ستسلس له القياد فيدّعي وصلها، ويتنطع باكتساب خصالها بأي شكل من الأشكال، بل سنراه يتباعد عنها حداً يثير الدهشة، ويرفضها إلى درجة القذع والتشنيع، لكن، وكما يجدر الاحتياط، لغايات أبهى من بهائها وأسمى.

وصل ريلكه إلى باريس في المحطة الخامسة من ترحُّله الدائم الذي قاده بالتتابع من إيطاليا إلى روسيا، ومن الدانمارك إلى فرنسا، فسويسرا، فضلاً عن رحلته لاحقاً إلى إسبانيا، والجزائر ومصر، واستقراره الطويل بفرنسا مرة أخرى في فترات متقطعة؛ لقد عاش بحق شاعراً رحالة بين البلدان، وداخل المدينة الواحدة، هنا حيث الفنادق غالباً سكنه لا يألف غيرها، ومتنقلاً بينها، لا يهمه فيها على الأغلب إلا انفتاحها على قطعة من السماء، أو شعاع قمر، يلمحهما من كوة في غرفة مؤجرة، وكم يغتبط لذلك أو يحزن. من البدء سيتصدى لمدينة الأنوار دفعة واحدة دون أن يمهل نفسه الموتورة دائماً، ولا أن يتريَّث ليجد ما يكفي من الأسباب لشنّ مختلف أنواع الغارات على باريسه. هنا وضع نصب عينيه ما سماه «أن يتعلم كيف ينظر» ليكتشف معالم مدينة جديدة عليه، فيرسل النظر والخطو، ليرى كل ما أمكنه فيها ومنها، خارجها ومن حيث يُتاح له تأملها وهو يحتسي فنجان قهوة في واحدة من المقاهي التي تحفل بها هذه المدينة المغناج. بيد أنه يريد، منذ وصوله، الإسراع لمراسلة زوجته كلارا التي تركها في ألمانيا مع البنت الوحيدة التي أنجبا «روث»، وستلتحق به لكن لتعيش حياتها الخاصة كنحّاتة في ظل معلّمها رودان، وسيحافظان على صداقة ستطول، وإليها ندين بالتعرُّف على جزء هام من حياة هذا الشاعر متعدد الأوطان حتى لا وطن تقريباً؛ أولم يولد راينر ماريا ريلكه في براغ (4 كانون الأول/ دجنبر1875)، ويرحل إلى ميونيخ ويعيش في النمسا، ولا ينقطع منذئذ عن التنقل في محطات وعواصم سيكون لها أبلغ الأثر في توليف وتوجيه أعماله، تقع باريس في قلبها إن لم تكن أقواها.

للتعرف على أهمية الإقامة الباريسية توجد مصادر متعددة ومتشابكة في حزمة خيوط، ومن أهمها المراسلات التي شكلت مادة غنية للدارسين. وبالفعل، فقد راسل ريلكه من باريس، ومن غيرها، أيضاً، عشرات الأصدقاء والصديقات، والخليلات، يبثّ الشكاوى والنجوى، ويطلب منهم العون على مصاعب الحياة المادية، أو تدبير حلول لمشاكل عطلة وإقامة دائماً مستعصية؛ تخاله لا يعرف أين يقيم، وإن استقرّ وقتاً فالقلق شريكه في المكان لدرجة تكاد تكون عصابية، وليس مثل المرحلة الباريسية مثالاً أفضل عن هذا الوضع. وهو يطارحهم الرأي كذلك حول معضلات الوجود وشؤون الإبداع، ويلقي إضاءات كشافة على كثير من نصوصه المنشورة. منها رسائله إلى معلمه وقدوته رودان، وإلى معبودته لو أندرياس سالومي، وإلى ماري دولاتور، وسيزان، والرسائل الشهيرة إلى شاعر شاب (ناشئ) وغيرها، اطلعنا على أغلبها ولم نجد أفضل من رسائله إلى كلارا في الفترة الممتدة من 1902 إلى 1910؛ المصدر الأهم لاقتفاء أثر ريلكه في باريس، واستقاء آرائه حول قضايا الإبداع المختلفة، وهي تمثل حقاً مادة غنية لكل من يرغب في معرفة متانة العلاقة الفنية التي أقامها الشاعر الإنسان مع هذه المدينة، من جهة، والملاحظات الذكية المبثوثة عبرها لما يمكن أن يمثل نظرية مستقلة في التشكيل وفن

الشعر، تحتاج إلى دراسة مستقلة على ضوء نصوص الشاعر، إضافة إلى نظرته الخصوصية للوجود التي نراها مندغمة في شعره بشكل عضوي، من جهة ثانية. (ننوه باعتمادنا الطبعة الفرنسية، مترجمة عن الألمانية، باريس، ريفاج، سلسلة المكتبة الصغيرة، 2006).

من لحظة وصول ريلكه إلى باريس ستأخذ علاقته معها مظهراً صدامياً مبنياً على الاستغراب، إن لم يكن الاستهجان: «إنها حقاً مدينة كبيرة، غريبة، جد، جد غريبة عني أنا»، يكتب في الرسالة الأولى (31 آب 1902) وهو يحس بقلق أمام كثرة المستشفيات، واكتظاظها بالمرضى، أو ما يسميه بجيوش من الموتى. إحساس بالكارثية بلغ من الحدة أنه يستغرب له هو نفسه: «تقلقني المستشفيات التي أرى هنا في كل مكان، وأستطيع أن أفهم الآن لماذا نراها تُستعاد بلا انقطاع في أشعار فرلين وبودلير وملارمي. في كل الشوارع نرى المرضى غادين إليها على الأقدام أو السيارات، ونراهم عبر نوافذ مستشفى (أوتيل اديو) مدثرين بملابسهم الغريبة، اللباس الحزين والموحد للمرض. تُخمّن فجأة أنه يوجد في هذه المدينة الهائلة فلول من المرضى، وجيوش من المحتضرين، وشعوب من الموتى. إنني لم أحس بهذا في أي مدينة أخرى، فهل غريب أن أعانيه في باريس بالذات، حيث نبض الحياة أقوى من أي مكان آخر؟»، ليتساءل مباشرة: هل هذه هي الحياة؟ ويعطي الجواب نفياً: «كلا، إن الحياة لهي حال من الهدوء، والرحابة، والبساطة. نبض الحياة هو سباق مطاردة، هو تملّك الحياة فوراً، كلياً، في ساعة واحدة. وباريس ممتلئة بهذا، لذا هي أقرب إلى الموت. إنها مدينة غريبة، غريبة». وفيما المدينة تطفر في سنوات بهجتها لا يكاد يفارقه هذا الإحساس: «هذه المدينة كبيرة جداً، ومشحونة بالحزن حتى الجَمام». وأماسي الصيف فيها خاصة تثقل عليه، يجدها ضاغطة وخانقة، بل هي عنده مقبرة: «أضع وجهي أحياناً على السياج الحديدي لحديقة اللوكسمبورغ لأحس بقليل من الأفق، والسكينة، وشعاع القمر، لكن يبقى الهواء ثقيلاً باعثاً على القلق». (رسالة 11 أيلول/ سبتمبر). إلى أصفيائه يبوح، ويجأر بالشكوى، وممّ؟ تصوروا من باريس دائماً! «كلارا تعمل طوال النهار في محترفها، أنا كذلك في غرفتي، وباريس تعيش بجوارنا. إنني لأجد صعوبة في تحمُّل هذه المدينة الخرابية». (رسالة إلى فريدريش هوش 16/12/1902). في رسالة إلى سالومي يقيم مقارنة بين سنوات إقامته في المدرسة العسكرية المرعبة بالنسبة إليه، والبلاد الفرنسية، في ما حركته داخله من هزات وغوامض. وفي ليلة السنة الجديدة يأبى أن يتخلى عن تطيّره منها، فيكتب إلى صديقه أوتّو مودرسون: «تمسّك ببلادك، إن باريس -وهذا نردّده كل يوم- مدينة صعبة، صعبة، ضاغطة. والأشياء الجميلة التي نعثر عليها بها لا تجد ما يعوضها بكل إشعاعها الأبدي، ما ينبغي أن نتحمله بسبب ضراوة وتشوش أزقتها، والمظهر المصطنع لحدائقها، لناسها وأشيائها». ونراه يقتنص المناسبة وهو يدعو صديقه لزيارة هذه المدينة الخصم لوقت وجيز، فيعبّر عن شعور ممضّ ربما لمسنا فيه أحد أسباب الخصومة: «من يملك وطناً، عليه أن يداعبه، وأن لا يبتعد عنه إلا قليلاً، فالعالم لا يوجد لديه خارجه، وعليه أن ينتظر بصبر ودأب أن يأتي إليه من كل الآفاق، وأن تملأه أشياء الوطن بكل ما يصنع التنوع والعظمة والفتنة». يتكرر الإحساس بافتقاد الوطن ويرافق النظر إلى ما حوله، مثلاً في كونه لم يُقِم إلا في فنادق أو غرف مؤثثة. تتوالى أعوام الإقامة ولا تحدث الهدنة بينهما؛ في رسالة إلى كلارا بتاريخ (12/09/1905) يكتب لها: «باريس هي، هي، ما تزال على صلفها، هائلة دائماً، وممتلئة بالضرورة في الصغيرة والكبيرة»، وهذا ما سيغدو عنده لازمةً، وقرينةً في أي تذكّر، لذلك سيكتب لكلارا في الذكرى الخامسة لوصوله، مسترجعاً اللحظات والرعشات الأولى التي لم تتغير رغم الزمن، فأيّ خصام ريلكوي هذا؟!: «مضت خمسة أعوام اليوم، إذ في متمّ أغسطس وصلتُ للمرة الأولى إلى باريس. أتذكر جيداً وصولي، الطريق من محطة الشمال La Gare du Nord إلى زقاق توليي Toullier (قرب السوربون)، وما اعتراني منذ البداية من مشاعر الغرابة والخوف، المختلطة رغم ذلك بالتوقع والوعد والضرورة القائمة في كل تفصيل».

فيما تمنح «دفاتر مالت لوريدس بريدجّ» Les Cahiers de Malte laurids Brigge (1929) صورة بالغة التهويل تجاه باريس من قِبَل هذه الشخصية التي جعلها ريلكه توازي وتنقل صوته الباطني واستيهاماته، وحتى جنونه اليقظ بما ومما حوله في فترة من إقامته هنا، ومنها هذا المقطع المثير: «ثمة حضور للمهول في كل مقطع هواء، أنت تشمُّه بشفافيته، وهو يتكاثف فيك، يتصلّب، يأخذ أشكالاً حادة وهندسية بين أعضائك». ما تنفكّ هذه النظرة تتطور وتتقلب على حدّي الحيرة والالتباس، بين القبول والرفض، في تراوح مدوّخ حقاً؛ اقرأ معي ما كتبه إلى نوربير هلينغرات، الناشر الشاب لـ«هولدرلين»، أثناء إقامته بباريس، بتاريخ 13 شباط/ فبراير 1912، تعبيراً عن هذه الحالة: «كم مرة تساءلتُ ما إن كانت باريس ضرورية جداً لك(...) ولا أخفيك أنني هجرتها غير مرة، لكن ما إن أحسستُ بالأمان حتى عادت تمنحني، وقد غدت مسالمة وهي قصيّة، صورة صافية ودائمة بعد أن استعدتُ شجاعتي، مكنتني من أن أكتشف وأتعرف على الأسباب التي تخصني عن كثب حين أكون هناك، والتي اتخذتها سبباً لوجودي هناك» (الأعمال النثرية، لوسوي، 1966).

بعد العام 1914، مع اندلاع الحرب الأولى، سينقطع عن سكنى هذه المدينة؛ غريمته، مع التردد عليها بين فينة وأخرى يحس أنه لا يستطيع التخلص منها، أوليس هو القائل: «إنني في حاجة إلى باريس» التي ستستدرجه نهائياً سنة 1925 وهو في حالة عُصاب حاد، سنة قبيل انطفاء شمعته الأخيرة.

لنخلص إلى أنّ هذا الشاعر المهووس بالمدن التاريخية حد العبادة، أقام مع باريس علاقة اتسمت بالفصام، فهو إذ يسقِط حساب ذاته، أو بالأحرى يشحنها بالانفعالات في مواجهة الأماكن، وعبر الفصول، كان يعيد إليها في كل الأوقات الاعتبار، يبادلها تحيات الفهم والتبجيل، يحاورها بمقام رجالها المبدعين، ومعالمها التاريخية، الباروكية خاصة، الباذخة، وخصائص الجمال، كما يتطلع إليها مبدع لا يكف عن بناء عالمه الشعري، يغذيه ويستدعي إليه الأجدر والأبهى، والأعمق للتجربة الروحية؛ أيّ تقدير أكبر من هذه العبارات بعد شهر من الوصول: «أحسب أنّ بإمكاننا أن نتعلم كثيراً هنا، لكن لا بد من التوفر على بعض النضج وإلا ستعمى أبصارنا. من جهة، لكثرة ما يمكن أن نراه، ولأنّ الطرق هنا متعددة، من جهة ثانية». علينا أن نتذكر أنّ ريلكه وصل إلى باريس مبرّز العطاء الأدبي، تسبقه أعمال سردية: «في مهب العمر» Au fil de la vie (قصص 1898) و«حكايتان من براغ» Deux histoires pragoise وأشعار من «كتاب الصور» (Le livre d'image 1899). وقد أحسّ أنّ موهبته معطلة يخاف عليها أن تصدأ، والرحيل هو أداة صقلها، ما لا يتمّ إلا بالتعلم والاطلاع على تجارب الكبار، ومحاورتهم، مباشرة أو وجدانياً، في عمق تجاربهم الكبرى، ووجودهم اللصيق بالفن أولاً وأخيراً. لذا يمكن وسم كل إقامته هنا بأنها سنوات تعلم بامتياز. ذلك التعلم الذي له نظامه وقوانين سيره، وسنتعرف على أهمها لتتشكل لنا ما أمكن الصورة الحقيقية لبحث شاعر عن إقامة لن يجدها في أي مكان؛ في رسالته إلى السيدة إلين كيي يصرِّح بلهجة التشكي ونبرة الشريد: «زوجتي وأنا أصبحنا بلا أيّ مكان نقيم فيه، ومن يدري فلعلنا نطلب من بلدكم الشمالي (الدنمارك) أن يمنحنا بقعة نقيم فيها»، وهي شكوى عادة ما تأتي عقب ضجر لا يتوقف من باريس: «الصاخبة، الضاغطة، الغريبة، قوّالة الغرائب، ومثيرة القلق في ساعات السكينة النادرة».

جاء ريلكه إلى باريس مدفوعاً بعديد حوافز، لكل حافز دوره في نوعية العلاقة التي أقامها معها طرداً وعكساً. كان وهو في ألمانيا قد أحسّ برغبة في الانتقال إلى مكان يعيد فيه شحذ موهبته، وهو الذي صار الترحال ديدنه، وتحدَّثت له رفيقته «كلارا ويستوف» التي تتلمذت على النحات الفرنسي الكبير رودان بعض الوقت، عن معلمها الكبير، وكان ريلكه شديد التعلق به، راغباً في التعرف على فنه عن كثب، بعد أن أطلعه مؤرخ الفن الألماني «ريشار موثر» على نماذج مصوَّرة لأعماله،

وشجعه في المضي قدماً بتكليفه إعداد بحث عنه لسلسلة فنية يشرف على إصدارها. بينئذ كان ريلكه قد تزوج كلارا، وأنجبا طفلتهما روث، فازدادت حاجته للانفراد بنفسه في عزلة رآها دائماً ضرورية لإنجاز إبداعه، يؤكد هذا أنه استمرّ في سكنه الانفرادي حتى بعد أن التحقت به في باريس. هذه الحوافز مجتمعة ينتظمها ناموس واحد يُختصر في طلب التعلم، ومزيد اكتشاف لإنضاج التجربة الشخصية. والتعلم يحتاج عادة إلى معلم، هو أكثر من ملقّن وأسمى، أي أنه يكون المثال والقدوة، والسائر على هذه الدرب يتفانى فيه، وقد وجده شاعرنا في رودان، فعمل سكرتيراً له سنة 1906، وأراد أن يتخذه معلمه الباريسي، وهو ما تمّ له، رغم التوتر الحادّ الذي امتُحنت به علاقتهما، وأحدث أشد الوقع في نفس شاعر سيدميها الهجر والجفاء، ونوع من المعاملة الغريبة سيلقاها من المعلم القدوة، خاصة حين سيبدأ نجمه في اللمعان، إلى حدّ أنه سيتشكك من غيرته، وهو إحساس عجيب ومفهوم في آن!

رودان هو من سيرشد ريلكه إلى أول قاعدة لنجاح الإقامة الباريسية، إنها تختصر في كلمة «العمل» ولا شيء يعلو عليها. من رسالته الأولى إلى كلارا، المنوّه بها أعلاه، وطوال التراسل معها الممتد إلى 1910، مع إغفالنا مراسلات عديدة أخرى في الفترة نفسها، خاصة مع سالومي، يُشغل اسم النحات الكبير موقع الوسواس، لا بدّ أن يقود الكلام إليه، وينتهي إلى ضفافه «ثمة رودان، الوحيد.. فكل شيء سيؤول إليه ويتجمّع حوله».(م.س)، وبطريقة شبه تعبديّة مدهشة يصف اللقاء الأول به، وأجواء عمله وعيشه، يلتقط حركاته وسكناته بذهول المتبتل، ويشرب كلماته فِعل المريد مع شيخه، وقد قصده إلى سكناه ومحترفه القائم بـ(مودون Meudon) غربي باريس بأعالي نهر السين، يراه هنا يحيا ويعمل، وضمن جوّه العائلي، والمزاجي أيضاً، وربما انطلاقاً من هذه الزيارة تحدد مصيره في إقامة المكان والوجدان، وبينهما نسق التعلم. كيف سيهديه معلمه حين أخبره مرة أنه إنما تزوج لأنه لا بُدّ من امرأة، وهو يتحدث عن الجماعات والصداقات حدد بأنه لا يمكن إنتاج شيء إلا بمجهود توحّدي، والأهم الجدير بكل جهد هو العمل، فقد توجه رودان إلى زائره ليقول بنبرة فخمة: «أجل، ينبغي العمل، لا شيء غير العمل، وعلينا امتلاك الصبر»، فذلك عنده هو المدخل والقاعدة، لذلك يلحّ ريلكه على تدقيقها بصورة منهجية في رسالته إلى كلارا وهو ينقل تفاصيل زيارته إلى المعلم بعبارات يتماهى معها كلياً، ومن المفيد التشديد عليها هنا: (لا بد من العمل والصبر، أن لا تلتفت يميناً ولا شمالاً. أن تُدخل كل حياتك في قلب هذه الدائرة، وأن لا يكون لك شيء خارج هذه الحياة. ذاك صنيع رودان. سمعته يقول: «لقد وهبتُ شبابي لذلك». وما أشكّ بتاتاً، إذ يجب التضحية بالباقي، من قبيل المصاعب البيتية لتولستوي، أو عدم تناسب الغرف حيث يعيش رودان، فهذا كله ناجم عن شيء واحد ووحيد: أن نقرر الانحياز إما لهذا أو لذاك؛ إما السعادة أو الفن..»، علينا أن نجد السعادة في فننا).

سيتحول هذا المعنى إلى مبدأ ناظم يتكرر لازمةً في الرسائل، ويشرئب كلما جرى حديث عن الفن والحياة في أي شكل. فعقب زيارته لرودان سيبعث إليه برسالة ينوّه فيها بالتناغم القائم بين أسلوب عيشه ونوع إنتاجه، وليطرح عليه خصوصاً ما يصطلح على تسميته فلسفياً بالسؤال «الأنطولوجي» القرين في النهاية بالناظم المعلن: «إنني لم آتِ إلى هنا (إلى بيتك) لأنجز دراسة (عن فنك) فقط، ولكن لأسألك كيف يمكن العيش؟ ولقد أجبتني: عليك بالعمل. وهذا ما أفهمه جيداً. أحس أننا بالعمل نعيش دون أن نموت، وإنني لشديد الامتنان لك، مفعم بالغبطة، فهذا كل ما أردته منذ يفاعتي» (11 أيلول/ سبتمبر 1902). مما لا شك فيه أن مفهوم العمل قابل لاستعمال وفهم متعددين، وهو عند الشاعر يخص موطنه الشعري أولاً، وذاك ما يؤكده ريلكه في خطابه: «إنّ شدة حبي لعملي حوّله لديّ إلى طقس احتفالي، مرتبط بحالات إلهام نادرة، وقد مرّت بي أوقات لا أفعل شيئاً سوى أن أنتظر بحزن لا نهائي الساعة الخلاقة». إنما للعمل عنده، أيضاً، وجهه المادي، المباشر، مورد العيش، ورغم أنه «إذا انتظم

يمكن أن ينزع حتى سلاح مخاوف الفقر نفسه»، فإنه لا مناص للمحتاج، شأن شاعرنا، من ممارسته وإن على مضض. نراه يلتمس مساعدة معلّمه الذي سيتخذه لفترة سكرتيراً خاصاً، ويتخلى عنه بعد أربعة أشهر لأسباب متشابكة؛ يخاطبه: «أريد أن أحاول كسب قوتي هنا في باريس، بطريقة ما، وأنا لا أحتاج إلا للنزر اليسير، وعندئذ سأبقى (هنا)».

وكما استمر متذمراً من إقامته في باريس، فإنّ شكواه ستعلو طوال سنواته الثماني الأولى فيها، جميع رسائله ترتجف بالحاجة وضنك العيش رغم زهده في الملذات، يعيش حقاً على الكفاف، ومنه أنه كان نباتياً، وكفّ باكراً عن معاقرة الخمرة تجنباً لتدخل أي إثارة في إبداعه. نراه لا يتردَّد في مخاطبة أصحاب أو معارف بالرسائل يناشدهم إيواءه وزوجته لقضاء عطلة أو تمضية أيام ليتفرّغ لإنجاز عمل ما. وعدا ما يتحدّث عنه من تكليف ببعض الكتابات، منها الكتاب الذي أنجزه عن رودان، أو إلقاء محاضرات، فالرسائل تتكتّم عن تكاليف الحياة اليومية وإن بدت زهيدة، وفي كل مرة يحاول أن يطمئن زوجته من هذه الناحية بعفة المغلوب على أمره. لكن الهارب أبداً إلى ُمثل وانوجادات هي ما يعوض المفقود المادي، بل ويتسامى عليه. إنما، وفي الأحوال جميعها نراه لا يقبل التنازل قيد أنملة لأيّ داع يشوّش العمل الإبداعي. فإلى صديقته السويدية السيدة إلين يبوح بهمّ اليومي وخوف مفارقة الإبداعي: «.. أنتبه الآن أكثر فأكثر أنه لا شيء أصعب عليّ وأخطر من إرادة كسب المال بقلمي. ذلك أنني لا أستطيع أن أجبر نفسي على الكتابة، ويكفي أن أعرف وجود صلة بين كتابتي والقوت والحاجات اليومية ليصبح عملي مستحيلاً؛ إنني في حاجة لأنتظر في الهدوء وصول النبرات كما أعي أنها لن تأتي إن تعسفتُ في إحضارها». (13 فبراير1903). هكذا يتبدى العمل الإبداعي مصدر قلق ممضّ لديه؛ بسبب الكمال الذي ينشده صاحبه وقلّ أن يطوله، وعنده «أنّ العمل الحقيقي، سدرة المنتهى، لا يبدآن إلا وقد تخطينا الصعاب الكبيرة كلها». (إلى كلارا، 19 تشرين الأول/ أكتوبر1907)، وفيما يقرّ بعجزه عن امتلاك قدرة العمل دائماً، يغبط أولئك الذين لا تعوزهم، يقصد تحديداً رودان وفان غوغ، اللذين يجدان سعادتهما في الانكباب على مشغلهما أو أي شأن آخر. ليست التربية كافية لبلوغ هذا المرام، ولا العكوف عليه كرهاً، بل ما ينجبه من فرح خالص، وإحساس بانسجام فطري، وعنده أنّ المتمثلين لدرس الحياة هذا لا بد أنهم عرفوا طريقهم، فهموا «المهمة» التي علينا القيام بها بكيفية ساطعة. وهي صورة أخرى للتعبير عما ساوره في هذه الفترة من قلق على مساره الشخصي والإبداعي يبحث له، وبواسطة ناظم العمل دائماً، عن مرتكز راسخ يمضي فيه بلا هوادة: «كان باستطاعة فان غوغ أن يصنع (مشفىً داخلياً) (إحدى لوحاته الشهيرة عقب دخوله مستشفى الأمراض العقلية)، وهو يرسم في أحلك الأيام أقسى الأشياء، بالله كيف أمكنه ذلك لولا صفاؤه، وليس بالإكراه، نحتاج لبلوغ هذا». (إلى كلارا 4 تشرين الأول/ أكتوبر1907).

ينزع ريلكه هنا إلى اختبار قدرة الكمال وتسنّم ذروتها عبر تطويع العمل، وهو سيُلِحّ على هذا المبدأ الثاني المتفرّع، الخاص بالفن تحديداً، يدفع صاحبه إلى المخاطرة، ذلك أنّ: «الشيء الفني هو نتاج الذهاب إلى أبعد نقطة ممكنة حيث لم يصل أحد، ولا يستطيع أن يذهب أبعد. وكلما تقدمنا إلا والحدث يصبح ملكا لنا، شخصياً، فريداً للدرجة التي يتحوّل فيها شيء الفن، أو الشيء الفني أخيراً تعبيراً ضرورياً ونهائياً محسوماً للخصوصية الفريدة». (إلى كلارا، 24 حزيران/ يونيو1907). لا يتعلق الأمر لدى ريلكه بكمال مثالي يمتح من علياء لا مرئية، بل ببحث تتطابق فيه المادة الفنية المشغولة بعمل الذات الداخلي، وهو ما يقود إلى الدرس الفني الكبير كما لقنه إياه المعلم رودان. مرة أخرى لا شيء غير العمل، الذي يقول المعلم إنه انقطع أو توقف، ففي المدارس الفنية كل ما يفعله المتعلمون هو أنهم «يُركّبون» (Ils composents) ولا يتعلمون شيئاً عن جوهر الأشياء. يكمن الجوهر عند رودان في «المنمذج» أو «المصوغ»، «Le modelé». ينقل ريلكه تعريفه له

كالتالي: «إنه معالجة السطح، أي نوعاً ما نقيض الأطراف. إنه قانون العلاقة بين المساحات.. لا شيء يوجد في نظره إلا المنمذج، في كل الأجساد والأشياء، ينزعه منها، ويصنعه بعد أن يأخذه منها ليصنع منه شيئاً مستقلاً، أي المادة التشكيلية، الفن التشكيلي. هذا ما يجعل قطعة ذراع أو ساق أو جسد لديه كلاً، وحدة، لأنه لا يفكر في الذراع ولا الجسد قط، وإنما في المنمذج الذي ينغلق، والذي انتهى وانغلق على ذاته». عدا المصوغ، هناك التحويل، وهو المفهوم الذي يقول ريلكه إنّ النحات الكبير سعى إليه ليجد بواسطته التعبير الخاص من بين آلاف الأشياء المتاحة له، خاصة الجسد العاري أمامه. هنا يوجد المستوى أو الناظم الثاني للحياة الكبرى للفنان. وعلى سبيل الإيجاز يختزل النظام كله في نقطتين، حماسه لشرحهما دليل قطعي لتبنيه المطلق لهما: «الأولى أنه (رودان) اكتشف عنصراً جديداً جوهرياً لفنه؛ والثانية عزوفه عن كل شيء في الحياة، اللهم التعبير عبر هذا العنصر مدمجاً فيه كل ما هو خصوصي لديه». (إلى كلارا 5 أيلول/ سبتمبر 1902). في ختام الرسالة يتخذ من مخاطبة رفيقة عمره آنذاك ذريعة لمخاطبة شخصية، وانطلاقاً منها أبعد نحو آخرين يطمحون وعانوا كثيراً للتوفر على صوتهم الخاص، وهو المطلب الذي ألحّ عليه ريلكه باستمرار، ورأى في تحققه شرط وجود الشاعر من عدمه، كما أوصى بذلك برسولية ووضوح لا مزيد عليهما في «رسائل إلى شاعر ناشئ» (انظر ترجمتنا لها في: عمان، دار أزمنة، 2005)، يقول: «أوترين، كيف أنّ رودان لم يعش إلا ما هو موجود في أعماله. لقد كبر هذا حوله. وهكذا لم يضِع، حتى في سنوات اضطر خلالها لأشغال دونية، لأنه كان ينجز ليلاً ما حلم به نهاراً، بذا أصبح كل شيء حقيقياً. المهم عدم البقاء في حدود الحلم، ما هو مشروع فقط، أي على غرار ما فعل رودان». هذا المعلم الكبير الذي توجه إليه يستأذنه في زيارة محترفه أثناء غيابه: «أملاً في توثيق الصلة بأعمالك التي غدت بالنسبة إليّ بمثابة قربان، به أستعيد الشباب والصواب، تضيئني من الداخل ببركة جمالك» (الرسالة ن).

على أنّ قضية العمل تأخذ بعداً نفسياً عميقاً لديه، ربطها الشاعر والمترجم السويسري فيليب جاكوتيت Jaccottet بهاجس قلق لم يفارقه قط، ومنه كيف يحوّله إلى «أشياء» للفن CHOSES d'art أي صياغة رودان، في لوحات، تماثيل أو في أشعار. ما رآه متعذراً عليه، وقد نبّهه إلى الصعوبة جهاراً، وأنه لن يملك الناصية إلا إذا بواسطة «الحرفة» Le métier، بتغيير جذري لطريقة عمله. حسناً، إذا كان مثال رودان هو العمل المثابر أبداً، وصبر الصانع، فماذا ستكون أداته هو، ما هي مطرقة فنه؟ على هذا السؤال يستحضر جاكوتيت -(انظر: جاكوتيت، مونوغرافيا، باريس، لوسوي، 2006)- بصواب، التنبيه الذي وجهته إليه لو أندرياس سالومي من أنّ «اللغة لا تعالَج مثل الطين»، معتبراً أنه وصل في النهاية إلى الجوهري في معتقداته؛ وأولُه أنّ الفن ليس نشاطاً غير مشروع. في رسالة إلى لو يقول: «في قصيد توقفتُ فيه، هناك كثير من الحقيقة كما هو في كل حركة أو إحساس؛ هنا حيث أبدع، فأنا حقيقي، وأحب أن أجد القوة لأؤسس وجودي كله على هذه الحقيقة..» (جاكوتيت ص55). ولقد كان لرودان الفضل في ما سماه الروائي العظيم روبرت ميوزيل بتحول شعر ريلكه من فخار إلى رخام، وسيتقوى أكثر مع دروس وعِشرة كبار آخرين خلال الإقامة الباريسية.

في رسالته إلى كلارا (19 أيار/ مايو 1906) يخبر بحصول القطيعة مع رودان الذي أنهى خدمته كسكرتير له بسبب خلاف شكلي ذي أسباب كامنة، أعقبتها أخرى يجدّد فيها الإخبار مع مواساة من قبيل رُبّ ضارة نافعة: «مضت الآن عدة أيام على مغادرتي لرودان، لأعود إلى عملي، إلى نفسي، إلى كل ما كبتته فيّ منذ وقت بعيد». بإمكاننا القول إنه لن يتداوى من هذا الفراق، وسيشغل اسم النحات جميع رسائله اللاحقة تقريباً، بإشارة هنا، وتلميح هناك، وتسّقط أخباره، وهذا إلى أن يأتي ما يشبه العلاج في الانتقال إلى جاذبية فنان عبقري آخر، وهو ما سيتحقق بمناسبة معرض الخريف للفنون في خريف 1907، فلقد دقّت في هذه المناسبة

ساعة «بول سيزان» (Paul Cezanne) ما سيمثل لحظة قوية ثانية في محطة إقامته في باريس. ابتداء من أكتوبر1907 سيأخذ سيزان موقع الصدارة في عديد من رسائله إلى كلارا، طريقة ونوعية عمله على الخصوص. يتحدث عن ديمومة بوهيمي معلمه الجديد إلى حدود الأربعين، وإعجابه الرسام الانطباعي كاميل «بيسارو» Pissarro، وكونه أمضى الثلاثين سنة الأخيرة من حياته في العمل مطلقاً؛ أمضاها: «في غضب لا ينقطع، متخاصماً مع كل واحد من أعماله، لا يجدها بلغت ما يعتبره ضرورياً حقاً»، ثم يُسهب في ملاحظات نعتبرها ألصق بعمل ريلكه، واجداً فيها هواه، ما ينتقده ويبحث عنه في آن، وهو ما يدعو إلى اعتبار كل علاقة أقامها خلال إقامته الباريسية، وحديثه عنها، تعكس الوجه الخلفي المكمِّل لصورته وهواجسه وانتظاراته الأدبية؛ يقول: «إنّ الطابع المقنع، والتحوُّل إلى الشيء، والحقيقة المحتدمة بلغت درجة التدمير لتجربته الخاصة مع المادة، ذاك ما بدا له الهدف الحميم لعمله». عنى له عند سيزان التصميم على الإنجاز بقوة، والابتعاد عن السهولة والمُتاح، في الشكل واللون المتميزين بفداحتهما المصنوعة بتدرُّج. يعاضد هذا، القدرة على العيش في شروط قاسية نوعاً ما، أي، كما أسلفنا، اختيار الفن عوض مباذل الحياة، أو ما يسمى عرفاً «السعادة». هذا ما يُفضي إلى الطريق الشخصية والصوت الخاص بالعملة القائلة: «أن تعمل دون أن تعبأ بأحد، وأن تكون قوياً» كما يخاطب كل زائر.

يختم ريلكه رسالته المخصصة عن سيزان فناناً وإنساناً المرصودة بين محطتي عمله في باريس أولاً، ثم بلدته الأصلية إيكس (Aix en provence)، بقوله: «هذا ما أردتُ أن أحكيه لك، إنه على صلة بما يحيط بنا، وذو علاقة بنا نحن في نقاط كثيرة». بعد أسبوع يخبر كلارا بأنّ سيزان بات يشغله، وأنه يتغير بسببه. يقصد أخذه العمل بجدية متناهية، وأنه يكرر مشاهدة لوحاته في صالون الخريف ليمتلئ بفنه. ومن ناحية أخرى يُلِحّ على الجانب الشخصي لحياته، فسيزان عاش معذباً، وبعد مرحلته البوهيمية، انصرف إلى عمل فني مضن، وفي شروط مادية مقتّرة، إقامته في سكن جماعي مؤجّر لا ينعم فيه إلا يوم الأحد بوجبة مناسبة، وباقي الأيام يغدو إلى محترفه، يمشي طويلاً ليبلغه ذهاباً وإياباً، وأحياناً يتعرّض له الأطفال ملاحقين ويرشقونه بالحجارة كأيّ منبوذ. لأمر ما لا يخلو من تعاطف وبحث عن التماهي مع الوضع الهشّ لهذا الفنان المحتقن بالغضب على نفسه، وعلى رسمه، إلى أن يبلغ به الإنجاز المكتمل، ينزع ريلكه بحثاً عن التطابق، راسماً في آن توزُّعه بين النمذجة الفائقة للشيء عند رودان، والتوتر المستمر لدى سيزان في لزومه ما لا يلزم. إنهما، إذن، قدوتاه، ومعاً يشكلان الوجه والقفا لصورة تنحت ملامحها بالتدريج في سنوات التعلم الباريسية، وهي تستعير تقاسيمها الدقيقة من صور اكتملت وتفوقت، وعرفت نفسها أخيراً. هو ذا مثلاً يطمح إلى الانسجام الداخلي للعناصر المكوِّنة للمادة الفنية (= الإبداعية)، يسترعي انتباهه عند سيزان حيث الألوان باعتبارها عماد الرسم تتفاعل في ما بينها وحدها. من هنا يستطرد معمِّماً: «إننا بمجرّد أن نتدخّل ونأمر، ما إن نطلق العنان لفكرنا وسلطتنا، وإلا سنحدث الاضطراب. لا ينبغي للرسام أن يكون على بينة من اكتشافاته (شأن أي فنان)، ودون أن يتخلى عن التفكير فإنّ فتوحاته تبقى ملتبسة *عنده*، وأن تُمتص سريعاً في العمل حدّاً يعجز فيه التعرف عليها». (إلى كلارا 21 تشرين الأول/ أكتوبر1907).

وقد رصد جاكوتيت بعناية التأثيرات الخصوصية لعلاقات ريلكه مع عدد من الرسامين يبقى رودان على رأسهم، وما يمكن تسميته بتلمذه الحرفي على جملة أعمال باذخة في المتاحف الفرنسية، وتفاعله الشعري تحديداً معها. هذا ما ظهر أولاً في «كتاب الصور» يليه «أشعار جديدة» الذي يضم مائتي قصيدة، وهو الذي يبرز التفاعل الحي مع عالم المرئيات. في رسالة إلى كلارا يصرِّح واصفاً المرحلة السابقة على هذه القصائد قائلاً: «كنتُ أمشي، وأرى، لا الطبيعة، وإنما ما توحي لي به من رؤى». وهو يعني أنه تعلم أن يرى ويعمل. يقول جاكوتيت: (إنّ «أشعار جديدة» لهو كتاب عمل، وليد الإلهام الذي نستدعي ونتملك،

هو مجهود تحويل أصلي للعالم. إنّ تلك القصائد تمرين طويل للنظر واليد، والتي كانت مستبعدة تماماً لولا فرنسا، دون اكتشاف عالم تشكيلي مغاير جداً عن الجرماني أو السلافي حيث عاش ريلكه أولاً). ويضيف: (إنّ هذا التأثير مقروء من العناوين المعطاة في الديوان، هي ما يمكن وضعه بلا حرج على لوحات. هكذا نحسّ أنّ النظر الذي لم يفتح من قبل سوى على الرؤى الداخلية، يتركز الآن، وبكثافة، على موتيفات محددة، دقيقة: فهد، غزلان، زهرة الأورطنسية أو آلة عود). عند جاكوتيت دائماً، فإنّ ما كانَ يُرسم من قبل في صورة آفاق واسعة وفضفاضة أضحى دقيقاً وتناغمُه الثمين على درجة من التركيب والرهافة. وباختصار فهو عمل نمذجة، تركيز على شيء معطى أراد ريلكه بواسطته الإفلات من شرك جاذبيات الإلهام. وبالنتيجة، فإن هذا القسم من شعره هو ما كان الأقرب منا لا للقارئ، و ظلّ الأرغب عند الجمهور الفرنسي. بالمقابل، نراه الجزء الذي بدا أقلّ «ريلكية» لدى النقاد المشدودين، خاصة إلى الشاعر الملهم، إلى حدّ أنّ بعضهم عدّه غريباً عن فطرته الشعرية. مرة أخرى، فهو السعي لصنع الأشياء بأداة القلق، أي «تحويل القلق -من باريس التي ظهرت له في شكل جبل ظلمات مدلهمّة- إلى أشياء خارجة من الزمن ومزجاة إلى الفضاء، على غرار منحوتات رودان، ذاك ما طلب ريلكه في أشعار جديدة». (م.س. ص.58).

هل انتصر شاعرنا حقاً في رهانه هذا بتحقيق النمذجة المشيّئة للقلق، للعالم الداخلي بواسطة أشياء الواقع لا استيهاماته؟ يذهب جاكوتيت محقاً إلى أنّ المسألة أكبر من أنْ تُحسم من طرف واحد، ذلك أنّ المنازلة تمّت بسيف ذي حدين، بالنظر إلى أنّ كثافة العمل التي تطلبّها الديوان ولّدت نقيضاً غير متوقع، أو ظل كامناً بالمرصاد بما أنه من طبيعة الشاعر أصلاً، ليعود بأقوى مما ظن صاحبه أنه انتصر عليه بتخطيه نحو إبدال شعر إبداعي مشذب. يتطلب الأمر الوقوف قليلاً، لكن ضرورة، عند نص يعتبر محطة أساس في إقامة ريلكه في باريس، النص السردي بامتياز؛ حيث تجمّعت كل نزوعات الذات والوجودي، وتقاطعت مصادر القلق الطفولي مع معايشات التذمر اليومي الباريسي؛ إنه «دفاتر مالت لوريدز بريجّ»، (المشار إليه سلفاً، شرع في تحريره في شباط/ فبراير 1904 في روما وأنهاه في ليبزغ سنة 1910). ولقد تضافرت أسباب معينة أدت به إلى اختيار شخصية بجنسية دنماركية بطلاً لقصته، والمهم أن مساره يتمثل في كونه وهو يغادر سني طفولة ومراهقة مثاليتين عاشهما في كنف العائلة بقصر منيف، سيصطدم، لمّا دفعته ظروف الحياة ليعيش وحيداً في باريس، بمعضلة الوجود الغامضة، ويحاول عبثاً الصمود في وجهها. ليست هذه الشخصية الإشكالية إلا الوجه الآخر أو المضمر للشاعر نفسه، يتقلب على نار أحاسيسها وهو يتماهى مع وضعها، وهو يعرب عن ذلك صراحة في إحدى رسائله إلى كلارا (8 أيلول/ سبتمبر 1908) يحدّثها عن ارتعابه من عالم مالت لوريدز، ورغبته في أن يتوحّد معه ليحس بضرورته ويتبنى ضياعه: «أظن أنه كان عليّ أن أكتبه (قصته) العام الفائت، أي بعد رسائلي حول سيزان مباشرة التي تمسه عن كثب. وقتها بلغتُ ذروة شخصيته: ذلك أنّ سيزان إنما يمثل النجاح الأولي، الفجّ بعد، الذي لم يبلغه مالت. وما موت بريدج إلا حياة سيزان في الثلاثين عاماً الأخيرة من عمره. وأفهم الآن لماذا أحسستُ بضياع شديد العام الماضي، وفي المكان غير المناسب: ذلك أنني لم أتموضع في هذه الشخصية التي لا ينقصها سوى سلطتي لضبطها وتجميعها، سوى قلبي ليصطدم بها كما نضرب جرس هذا الوجود..».

يعتبر جاكوتيت أنه رغم إصرار ريلكه على عدم خلطه بمسار هذه الشخصية، فإنّ ما يقرب بينهما مركزي، يقصد الوساوس التي تحدث عنها واصفاً بقوله: «الألم المكتوب في الدفاتر بمثابة هذه الأسئلة: كيف يمكن أن نعيش حين نعجز مطلقاً عن السيطرة على عناصر هذه الحياة؟ حين نكون دائماً ناقصين في الحب، مترددين أمام القرار وعاجزين إزاء الموت؟ كيف بإمكاننا أن نحيا؟». في رسالة أخرى يبين كيف يبحث عن الجواب لهذا القلق: «إنّ الشاب مالت لوريدز بريدج

لفي حاجة إلى تملك حياته وهي تتوارى، بواسطة التشخيصات والصور؛ يجدها تارة في ذكريات الطفولة، تارة أخرى في استدعاءات القراءة، وكل هذا له القيمة نفسها، والديمومة ذاتها، والحضور عينُه. ليس صدفة أنّ مالت هو حفيد الكونت براه الذي كان يعتبر أنّ كل شيء، أي الماضي شأن المستقبل، هو حاضر..». ينعكس هذا على الشكل المرن الذي صيغت به الدفاتر، حيث تزدوج الانعكاسات النفسية الأليمة باستذكارات الطفولة، ثم التأملات المستوحاة من أماكن محددة تتقابل مع أعمال فنية وشخصيات تاريخية، بغية ما يسميه ريلكه نفسه بالحاجة إلى تملك لحياة تتبدد أبداً، ومن أجل التصدي للقلق بالصور المثالية أو الواقية.

بيد أنّ الأخطر من هذا كله، الأجود تبياناً لما تُسهم به الشخصية المذكورة في الكشف عن قسم مهم من شخصية ريلكه خلال الإقامة الباريسية ذات التأثيرات المتضاربة على حياته وشعره، لتبرزه الحساسية الحادة للتوجس، كما تفصح عنها المذكرات. ما يحمل جاكوتيت، من بين قراء محترفين آخرين، على وصفها بكتاب الهواجس أو الوساوس (Livre de hantises).

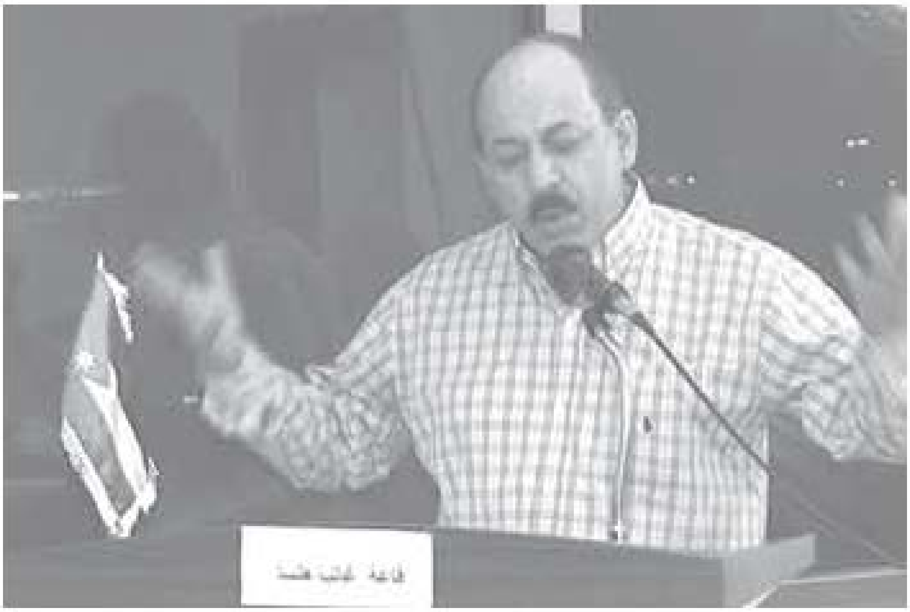
هواجس متعددة الروافد، تخرج إليه وهو يمشي في باريس كأشباح، يفتتن بها صنيع بودلير. أشباح عميان، أو مرضى ومتسولين، وجميعها تضجّ بالكلمة التي طنّت في مسمعه من أول لقاء بهذه المدينة التي رغم التباس علاقته بها ستصبح معبودته؛ كلمة الموت. وليس مثل هذه الكلمة تعبيراً، سواء عن التطابق الحاصل بينه وشخصية مالت، أو عن الوسواس الخناس الذي سكنه طوال حياته. هما معاً يلتقيان في الانزعاج من الموت الغُفل، كما يحدث للجميع، وتطلّب موت خصوصي وصف به ريلكه رحيل الحاجب بريج في الدفاتر، ينبغي عنده أن يكون تفتحاً للحياة بدلاً من انقطاعها، ذلك أنه لا يتحمل القطيعة قط. ينبغي أن يتمثل ذروة ما يسميه الموت الشخصي، الخصوصي، في مواجهه التشابه والغُفلة العامة والحياة في ابتذالها كما يشاهد بعض مظاهرها في باريس، يغوّرها مالت ممتزجة بخيوط الطفولة المتلبسة بأحاسيس موت غامض يريد الانتصار عليه، فيعمد إلى الكتابة، يبثها وساوسه، يلقي بنفسه في آن واحد في أتون لا يمكن أن يسلم من ناره، ذلك أنّ فعل الإبداع غير مضمون العواقب. ومالت لن ينجو في الأخير من موت محقق أراده متسامياً، شأنه شأن ريلكه لاحَق الوجود بتفان في إبداع خفقت فيه روحه أبداً بالحياة وأسئلتها، بهواجس مستحيلة، لم تنقطع حتى استسلم الجسد وحده.

بتاريخ 18 تشرين الثاني/ نوفمبر 1910 كتب ريلكه لكلارا رسالته الأخيرة من باريس، قبل أن يغادرها في رحلته إلى الجزائر، جاء فيها: «..أشكرك على إرسالك مجلدات «ألف ليلة وليلة»؛ كل شيء كان معلقاً حتى وقت قريب، لكنني الآن أعرف بشبه يقين تقريباً أنني سأصل إلى الجزائر في مطلع الأسبوع المقبل (تحققنا أنه وصل إليها فعلا بتاريخ 25 تشرين الثاني/ نوفمبر 1910) حيث سأنزل في زنقة ميشلي، بفندق سان جورج. إنني مدعو إلى سفر سيقودني إلى تونس، وربما أبعد، حتى مصر؛ سأخبرك بهذا تدريجياً. ليس سهلاً عليّ الذهاب من هنا، رغم أنني استصعبتُ باريس في الفترة الأخيرة. أجل في كل مرة نعود للإحساس بهذه المدينة بسبب وزر الصعوبات، ولأنّ هذا الوزر قرين بها. ومع ذلك أحس بكل وضوح أنني، هذه المرة، ينبغي أن أذهب، إلى أبعد نقطة ممكنة. ما يسرني هو أنني سأترك شقتي الصغيرة هنا مفتوحة، بما تحويه من كتب، بيد أنني لا أعرف على أي حال سأعود. أرى نهر السين يرتفع، يكاد مستواه يضرب حواف الجسر؛ وفي الليل يشغلني بقلق وجود كل هذا الماء بقربي، لذا أستطيع الآن أن أتخيل كيف يحدث فيضان، لكني، مرة أخرى، أشعر أنني لن أكون شاهداً على هذا الحادث....».

شعرية الملح والماء والفواكه الغامضة

قراءة نصية في التجربة الشعرية لعاطف الفراية

نضال القاسم



كائن التماعة برق

يمثل الشاعر الراحل عاطف الفراية (1964 - 2013) أحد رجالات الثقافة في الأردن. وقد أبانت تجربته الشعرية عن تفوق مبكّر وحضور فائق في الإبداع الأدبي. إنه -دون أدنى شك- وجه طبع بحضوره المتميز النشاط الثقافي والأدبي لسنوات خلت في بلدنا، وهو يشكّل -برأيي- اسماً أدبياً مهماً في تاريخ الإبداع في الأردن.

هو شاعرٌ يشبه شعاع الشمس الذي يخترق الزجاج دون أن يلطخه أو يخدشه، وموجة عابرة على سطح المحيط الإبداعي الأردني، ونسمةً دافئة، وبسمةً حزينةً، وفي شعره عبق التاريخ والملح والماء والرعاة، وروائح أعشاب برية عانقت الشمس والهواء.

يعلمنا تاريخ الإبداع البشري أنّ الكتابة الحقيقية لا تنبجس من فراغ، ولا تنسلخ من الجاهز ومن رماد السائد، وإنما تقف على أرضية المشكلات الكبرى التي تطرحها الثقافة وهي تستقبل فجر المعنى المرتبط بتاريخيتها الخاصة، في محاولة لتجاوز مآزقها الخاصة واحتضان زمنها وإيقاع لحظتها. وفيما يلي أقدّم شهادة للتاريخ لا تستند إلا إلى معايير الإبداع والإضافة والانخراط في فضاءات الأسئلة المرتبطة -ضرورة- بكل مغامرة إبداعية كبرى.

كاتب أردني.

وعاطف الفراية -عليه رحمة الله- واحدٌ من ألمع شعراء القصيدة الجديدة في الأردن. فقد كانت بداياته الأولى مبهرة سواءً في مضامينها أو في اكتمال بنيتها الفنية. وليس غريباً أو مفارقةً أن يعمد الشاعر إلى تسمية مجموعته الشعرية الأولى «حنجرة غير مستعارة» وما تحمله هذه التسمية من رمزية خفية يكشف معناها عن حقيقة مستوى العمل الإبداعي الذي يتباهى باكتمال نصوصه وتميزها وقدرتها على التجاوز والتأسيس.

لقد جاءت قصائد عاطف الأولى، منذ البداية، مكتملةً ناضجة، سليمة النطق مستوية البناء مغلَّفة بغيوم شفافة من الرمز اللغوي والفني، ففي هذا الديوان نجد في شعر الفراية غير قليل من الحقائق التاريخية والجغرافية، فضلاً عن الغوص في سديم الطقوس وفي ثبج الأساطير القديمة، وقد ظلّ عاطف -عليه رحمة الله- طوال عمره القصير وفيّاً لهذه التجربة البكر، ولم يتبرأ منها أبداً، بل إنه أعاد نشر قصائدها في جميع أعماله الشعرية اللاحقة، فقد أعاد نشر قصائدها في ديوان «حالات الراعي» الصادر عن دار أزمنة في العام 2011، وأعاد نشرها أيضاً في ديوانه الأخير «أنثى الفواكه الغامضة» الصادر عن دار فضاءات في العام 2013، ومن قصيدة «حنجرة غير مستعارة» التي أخذت المجموعة الأولى عنوانها نبدأ مقاربتنا لهذا المبدع التسعيني:

«أنا يا صديقة من طلح هذي الصحارى

ومن ملح هذي البلاد

ومن صمت كل الجياع

فحين تزاوج دمع الندى

بالأقاح الحزين

ومالت سنابل أرضي حبلى...

وعند امتزاج دموع الثكالى

بريش الطيور التي سرق

الخائنون فضاءاتها...

أفرز القمح نطفة بؤس

رماها على بيدر هذا الضياع

فألقت بها الذاريات على جبل الملح

فامتزج الجوع بالحزن

حتى غدت مضغةً

ثم عظما...

ولم ينبت الحلم بين نيوب السباع

وغطى الزمان العظام من العري بالرمل

حتى ولدت ككل الرعاع

كبرت على صمت هذي الصحارى

شربت عصارة حنظل أرض الحيارى

فأفرز طعم المرار بحنجرتي لحنها

وتوالت علي الحناجر

لكنني...

رغم هذا المرار

زجرت الحناجر عني

وصرت أغني

وما كنت صوتاً لغيري

وما كنتُ يوماً صدىً مستعارا....» (حنجرة غير مستعارة، ص13 - 15).

ويلاحظ أنّ هذا الشاعر قد فاجأ الأوساط الأدبية في أواخر الثمانينيات من القرن الماضي، وهو بعد شاعر مبتدئ، خاصة فيما يتعلّق بالمواضيع التي كان يختارها لشعره، وتعريته لحقائق الحياة، فضلاً عن جمالية صورته الشعرية، وأخيلته الخصبة، فأعماله الشعرية مكتوبة بلغة نابضة وعاطفة متأججة، وعمق كبير. وفي شعره أبيات تعتبر علامات ثابتة، وصور مرصوصة في طريق الزّمن، في حين أنّ له أشعاراً أخرى تنمو وتتحرّك وتتغيّر من قارئ إلى قارئ، ومن زمن إلى زمن آخر:

«لإيلافك الرمل...

رملك سجادة للصلاة

وحر هوائك برد سلام

وموتك يستأنس الغور منه حياة الأبد

فها أنت ميت...

ولكنك السرمدي المدد

غريب ولست ككل البحار

فلا «الهيلا هيلا»

ولا مركب الصائدين

ولا شاطئ يحضن الزائرين

هو الملح يصطاد كل الجياع

وملحك في زمن الحر ثلج جمد.

هو البحر ميت...

وفي الغور يتمّ طويل الأمد...» (حنجرة غير مستعارة، قصيدة حوارية الملح، ص17 - 18).

وتظهر تجلّيات الفراية الشعرية في شكل تعامله مع اللغة؛ حيث نجدها عنده لغة هادئة واضحة، إلاّ أنها في الآن نفسه لغة موفية صاخبة. وفي ديوانه الثاني «حالات الراعي» بدأ الشاعرُ مرحلة جديدة في شعره تتّسم بالسخرية والتهكّم، وبصراحة وجرأة في نقده ورؤيته للمجتمع، وكانت قصائده بمثابة مفاتيح سحرية لعالمه الشعري، ورؤاه بعيدة الغور. يقول الشاعر في قصيدة «جوع»:

«عطشَتْ... فأجريتُ دموعي

في ثراها منهلاً عذباً/ وأعلنتُ حدادي..

نادت... فألقيتُ الوريد بأرضها دهرا..

وأظمأت فؤادي../ وأتي زمان الجوع..

...ما جاعت..

ولكن- بعد أن شربَتْ دمي-

أكلت بثدييها بلادي...» (حالات الراعي، قصيدة جوع، ص11).

وللشاعر في مجموعته الثالثة «محاريب الأنثى» عدد من النصوص القصيرة الفاتنة، وكل نص فيها على شكل لوحة من القطع الصغير، تضيءُ فيها اللغة وتتداح تراكمات المعنى في مزيج من الخيالي والواقعي، الوجودي والإنساني. وليس المهم المساحة التي تأخذها اللوحة/ القصيدة، بقدر ما تبعثه

صورها الفريدة المغايرة في النفس من أحاسيس وخلجات:

«لماذا على الشُّعَراءِ

إذا جاعَ نصفُ الرّغيف إليهم

أو اشتاقت الأغنياتُ لأصواتِهمْ

أن يمدّوا الصّهيلَ

غناءً لمن يملِكُ القمحَ

والأغنياتْ؟

نأكلُ الخبزَ حتى يعيشَ

ونلهثُ خلفَ الغناءِ

لنحميَهُ من جنونِ

البغاةْ.

....

لماذا إذن

نحن من يرحلونَ سريعاً

ويكْبُرُ بُنْيانُ من يَسْرِقونَ

الحياةْ ؟....» (أنثى الفواكه الغامضة، قصيدة شُعَراء، ص24-23).

لقد كتب عاطف الفراية قصائده الأولى في مرحلة عاصفة بالأحداث والمتغيرات السياسية ومنها: «معاهدة السلام، واحتلال العراق، والعولمة، وتداعيات الربيع العربي». كما أنّ غالبية قصائده قد كتبت تحت تأثير غربة المثقف المكانية والزمانية. والأمثلة في شعره على ذلك كثيرة؛ ولعلَّ قصيدته الملحمية «بركان الحمام» التي كتبها عام 1994 خير شاهدٍ على ذلك. والتي يقول في مطلعها:

«تعبٌ تناثر في شظايا النهر، لملمت السراب وصحت بالعطشى

أنا الجريان والأسماك نائمةٌ بجوفي، والهواء معلق بين الأصابع

والهوى نحلٌ يفر إلى البياض جناحه وجع التذكر في الخريف

كأنه رقص الغمام

تعبٌ تناثر في ثنايا الرمل... ها قدحي على نار الهواجس في فمي جمر، وكفي قشرة البلح المعتق في فم التنين، حمى

التوت شهقات على جمر الوحام...» (حالات الراعي، قصيدة: بركان الحمام، ص44).

لم يكن عاطف الفراية يتعاطى مع الشعر بوصفه الوسيلة الوحيدة للتعبير وهندسة التلقي، وبوتقةً لاختبار إمكانيات اللغة، ومنصةً لجدل الأفكار، ووعاءً لتأمل الوجود، بل يتعامل مع النص بوصفه غاية في ذاته وليس جسراً هشّاً يقود إلى الارتماء في أحضان الجاهز المؤسّسي. بل إنني أجزم، من خلال معرفتي الوثيقة الصلة به وبتجربته الشعرية، أنه كان يؤمن أنّ للإبداع قيمة في ذاته بوصفه كشفاً وفتحاً لأقاليم جديدة تثري رصيد الحساسية الإنسانية وتغني مغامرة الإنسان الباحث دوماً عن ألفة مع العالم والأشياء خارج نظام القمع والرقابة؛ وكان يدرك، أيضاً، بحسه الشاعري المرهف، أنّ الإبداع ليس تاريخ المباركة وإنما هو تاريخ التجاوز والانعتاق من المعنى الذي تفرضه القوة إلى قوة المعنى المنبثق بفعل الكتابة بوصفها عيداً لا يتوقف عن اقتراف البدايات.

لقد كان عاطف مثقفاً استثنائياً لا يبارك العالم كما ورثه في صيغته السياسية والإيديولوجية. هذا ما يفسّر، ربما، عدم

ركون كتاباته الشعرية إلى القول المباشر الذي لا ينفذ إلى جوهر العالم ولا يسافر إليه عبر اختراق القراءات المطروحة عنه ومساءلتها، وإنما كان يرفض أيضاً قراءات العالم التي تحدّدها الجهات المأذونة وتصادق عليها عائلة الثقافة المقدّسة. وعليه، فإنّ قراءة التجربة الشعرية عند الراحل عاطف الفراية تتطلب الذهاب إلى منهج متوازي يقارب بين المناخات الفنية للقصيدة والمناخات الثقافية والفكرية المحيطة.

ويجد المتأمل لأعمال عاطف الفراية نفسه أمام تجربة شعرية جديدة، مملوءة بالتميز والفرادة... وهذا يدلُّ دلالة واضحةً وقاطعةً على أنَّ الشاعر يمتلك ثقافةً متنوعةً.. ورصيداً فكرياً وأنثروبولوجياً واسعاً.. مما أفرز لنا تجربة شعرية متراكمة عبر مراحل عدة من حياة ومواقف الشاعر الثقافية والفكرية..

كل هذا الكمّ المعرفي والثقافي والأدبي ساعده كي يخطو بالقصيدة خطوات متسارعة ومتطورة الى الأمام.. فجاءت قصائده ذات مسافات متوترة.. وفجوات متباينة.. وفضاءات متعددة.. مرةً صاخبة.. ومرةً هادئة.. حتى وصل بالقصيدة إلى مرحلة النضج... وتفكيك العبارات.. وتأجيج الألفاظ.. وتفجير المعاني.

أردت أن أقول من خلال هذا إنّ الشاعر الراحل عاطف الفراية شاعر وطني أقام في فضاءات الكتابة بوصفها وطناً لازوردياً ينفخ في قصب الكلمات أسرار الخلق والمعنى الذي يعتق فينيق الذات المبدعة من رماد المؤسسة الثقافية، ومارس الصعلكة الثقافية، ورفض طوال عمره القصير أن يكون مثقفاً يفكّر من داخل المؤسسة الرسمية، ولهذا ظلّ أدبه منخرطاً في الهمّ العام بوصفه همّاً مقدّساً. وكان الفراية مثقفاً ثورياً نقدياً، سمح لنفسه بأن يعيد النظر في كل شيء.

الشعر، بهذا المعنى، لغة مغايرة ومناهضة للثقافة التي هيمن عليها الخطاب الإيديولوجي الأحادي. ومن هنا، فإنني أعتقد أن المتأمل الحصيف في ما تركه الفراية من آثار أدبية يستطيع -دون كبير عناء- أن يقف بنفسه على ما أقوله الآن.

أردتُ أن أقول كل ذلك كي تكون دراستي عن الشاعر الرّحل عاطف الفراية شهادةً للتاريخ ومدخلاً إلى قراءة ظاهرة المثقف الاستثنائي في الأردن المعاصرة، مشيراً إلى أنّ الفراية قد أدرك مبكراً أنّ جوهر الإبداع يكمن في الانحياز إلى الكتابة الصادقة الجريئة بوصفها سؤالاً وبحثاً ووعداً بإنتاج معادل موضوعي للعالم في أفق الكشف المضيء من أجل قول الإنسان والأشياء.

نخلص مما سبق إلى ما أكدناه أكثر من مرة في هذه الدراسة وهو أنّ «عاطف الفراية» يمتلك رؤية واضحة تجاه العالم والأشياء، ويغلب على شعره الطابع الرومانسي الملحمي الواقعي، وهو يمتلك مميزات وخصائص تجعل له ملامح مختلفة وتكسب صوته نكهة مميزة بالنسبة إلى الآخرين. وأختم دراستي بقصيدة «موت» والتي يقول فيها:

«عندما متُّ

صارت الأرض باردةً تحت

أوزارها

ثلجها يحرق الشمس

يا حسرة الكون ما ظل شعرٌ

يضيء الوجود

لأني أنا خاتم الشعراء....» (حالات الراعي، قصيدة: موت، ص30).

ظــلال الأُلـفـــة

إلى التي كتبتني بحبر الرؤيا...

محمود الشلبي

تقفُ الحقيقةُ في سؤالٍ،
يَصطفيني...
من تقاسيمِ اشتعالي..
«هل كُنتُ لي؟
أم كُنتُ مائلةً بآخرَ»
حَلَّ فيَّ...
وجاء يَسكُنني،
ويصدقُ في اكتمالي.
قالتْ، وفي دمها انعتاقُ الحرف:
لا...!!
ما كنتُ في أحدٍ سواهُ،
ولا عرفْتُ نشيد دَرْبي،
دون مُفردة يكون بها،
ويودعُها جناحاً لابتهالي.

إني ذهبتُ إلى الجهاتِ،
وكنتُ نسمةَ عاشقٍ،
يتنافسُ المعنى على أوتارِهِ،
وسمِعْتُ لَحْني نازفاً...
وسمعتُ إيقاعَ اعتقالي.
كنتُ الرحيلَ إليه،
والسَّفرَ الموشّى بالمسافة،
وهو يحضنُ باللقاءِ ملامحي...
فأراهُ حِنْطيَّ الغلالِ.
وسمعتُ ما قد قال فيَّ،
وما سمعتُ سواي،
كنتُ قصيدةً ترتاحُ،
فوق مخدة المعنى،
وتسرحُ في احتمالي.

شاعر أردني.

وعرفتُني...
وعرفتُ صيغَةَ نشوتي،
وعرفتُ ما يجري ببالي.
تلك الهواجسُ آنستني،
عندما آلفتُ بين رفيفِ أغنيتي،
وبيني...
والتقيتُ بحالةٍ مثلي...
تناظرُني...
ويبدأ من ظلالِ سِماتها،
سهرُ الليالي.
ياليتني عنوانَه المرقومَ،
في سجعِ الحمام،
ولي غرامي:
أن أردَّ إليه في المنفى،
مُخيلةً مدرّبةً،
على صيدِ المُحالِ.
أو ليس يكتُبني الذي أحببتُه،
فأذوبُ في وَزْنِ القصيدة،
فكرةً جذّابةً...
ويعيد لي وَرْدَ احتفالي.

إني سكبتُ له دمي حبراً...
وكنتُ رموَزْه التسري،
بأوصال القصيدة،
عَبْرَ نُسْغٍ غامضٍ..
فأشار لي قلبي عليَّ،
بمطلعُ متَصالحٍ مع ما لديَّ،
من الهوى...
ومُصَافحٍ نَمَطَ اختزالي.
إني قطفتُ حُضورَهُ،
من نَكْهةِ الكلماتِ،
واستأنستُ بالأثرِ الخفيِّ،
بخاطري...
وعقدتُ قوسَ صبابتي،
فوق انعتاقِ رؤايَ،
عند النبع...
في رحم الرمالِ.
فهو الأنا...
فيه انتصرتُ عليَّ...
صرتُ الحُلمَ فيَّ...
سمعتُ ايقاعَ البياض..

مبجّلاً يسعى إليَّ..!!

صَحِبتُ قافيةً،

إلى ما قلّ من لوني،

ودلَّ على جمالي.

ناديتُها:

يا بنتُ، لا تدعي الفؤادَ لغيره،

وخُذيه مرآةَ الضمير،

وصنّفيه بفهرسِ العُمْرِ الجميلِ،

رؤى الأماني،

وهي تكبرُ في الحديث،

وتستفيضُ بوصفِ حالي.

إني على فرحٍ حزينٍ،

ظلَّ يعزفُني...

على وتر الكمان...

فألتقي برنينهِ،

فيزيدُني فَرَحاً...

ويحملُني على خَصْر الهلالِ.

ولقد مررتُ عليَّ..!!

بين الصّحْوِ،

والأَرقِ المُقيمِ،

فكُنتُ وحدي...

في كتاب هوايَ،

أقرأُني...

وأقرأُهُ..

وأقرأُ سيرة العشق،

التي انتصرتْ عليَّ،

وما حملتُ حقيبتي،

إلاَّ وكانَ بها..

يلازمُني مع الشّعر امتلاءٌ

عند زغردةِ الوصالِ.

ناديتُه فأجابني...

وأجبتُهُ...!

وعرفتُ كيف يُضيءُ صوتُ رنينه ذاتي،

وتسترخي..

بأُلفته ظِلالي!!

نوافذ معتمة !

محمد صبيح

(1) عمق

أحدقُ فيما ترك الشتاءُ على معالم شُرفتي

أغوص بغيمة الذكرى الوحيدة

أسبر غور نفسي ..

فتنفجر القصيدة!

(2) رؤيا

أراني طيعاً

كقبلة الحزن الشفيف على خريف الشفاه

أراني مُشرَعاً لكل هذا الكشف المخيف

الذي .. غبت عمراً

لا أراه

سيرتي ، بصيرتي

والعتم يطوي ..

"صحف الحياة "!

(3) مراوحة

بين "ثاني اثنين"

ولا أفق إلاّ رغبتي

وحشةٌ في الضلوعِ وشمع الدموع

وأخبو ذاوياً

ذاوياً ..

إلاّ من غربتي !

(4) إدراك

متأخراً ..

"كتلميذ مدرسةٍ كسول"

مرتبكُ الخطا كغزالة الأحلام

قطعتُ غابة الأوهام

ولم أجد على تأتأت الكلامِ

ما أقول

خذلتني حروفي ..

وكبت في الدرب روح الخيول!

(5) نبؤة

هذا ما تبقى

من رماد العمرِ

في "منافض" السنين

صورة مغبرةٌ

على جدار الآخرين!

شاعر أردني.

اجلسي فأستريح

أيمن دراوشة

هذا لقاء قلوبنا
مفعمٌ بالأغنيات
في البحر نجمعها
فينثرها رذاذاً باحثاً
عن السفن التي قد ضيعت شطآنها
قوموا اجمعوه ... تقاسموه
فإنه ...
هذا رماد الذكريات !!
في الأمس ...
كنا قطعتين من الجليد
في النار ها نحن التقينا
فالتحمنا وامتزجنا
كم جميل أن أفتش عن مساماتي بجلدك ..!!
كم يكون الأمر حلواً
لو أنام فتحلمي
أو تجلسين فأستريح !!
هذه جمعة شدنا
نتبادل الكلمات .. والهمسات
والحلوى ..
نعد الناي للعشاق
نهدي الورد للمشتاق
كم مرة ...
تتبخر القطرة ...؟
وتكرر الأيام فرصتنا
مطر على قلبي .. وقلبك
ألتقيك .. وتلتقيني ..

* * * *

شاعر أردني.

كلماتك .. رعشة أوراق الصفصاف

وثغرك

سر جمال زهور الفجر

ورافد شلالات العمر

وصمتك

سحر تفاصيل الأشياء

* * * *

وجهك

بوح غناء طيور الشعر

وأنة هذا العاشق إذْ

يرتشف كؤوس الصبر

ليسمع صوتك هذا الباعث

في أوصاله

نزف الوهم .. وقطر الحلم

وفي جنبات الجسد المتعب

لحناً يملؤه ضوضاء ..

* * * *

لا ترتحلي

مُرٌّ حتى كأس الشاي

بلا عينيك

وكوب الماء . . .

عَبَثٌ بعدك قول الشعر

وعبث .. تكرار الأسماء

فمدي نحوي

مع شقشقة خيوط الفجر

لكي . . . أتنفس خيط هواء

فمنك إليك

وبين يديك

توزع حلمي . . .

ومن عينيك إلى عينيك

ابتدأت رحلات الإسراء

ومنك إليك . . .

وبين يديك

أتوب فيغفر لي ..

إن قلبي . . . . . .

قنديل . . . وفتيل دماء . . . !!!

نوَكّن العناصر

محمد أبوعراق

للنار / نظرتك الأولى
أولمتُ كلّ اليابس في جسدي
على أهبة الفجر
ليلٌ
يرثي قمرَ المرافئ
وحرقة نورس
يرتطمُ بزجاج الرّغبة
ولا بابَ للبحر
كي تغلّقهُ الجفون
أولمت عيوني
خاشعات الطّرف لم يمسسهُما
وجل الأجنحةِ
على فتنة المصابيح
أولمتُ
مراكب الأسماء
ومجاديف النّجاة
أصابعُ ذاكرتي
تتخطّفها الأشرعة
ولا ضفاف في المهبّ
تقبضها
ثلاثون درباً
سيّان
إن أوصلنني إليّ
أو
فتحنَ في التّيه باباً
يُفضي إلى باب
يُفضي إلى تيه
أولمتُ حديدَ القلب

شاعر أردني.

حجرُ المشيئة على كتفي

وجهي

أرفعه ويهوي

ولا ثقبَ في كبد الكون

كي ينفد صبر الخطيئة

* * * *

للرّيح/ لكنة الهاء في لهفةِ الاسم

أولمتُ هبائي

أتبعثرُ

مأخوذاً بمطاردةِ النّمش المسفوك

على نحر الفجر

أولمتُ الصدى

مفجوعاً بجموح الرّجع

المُدجّج بالفقد

كلما

أطلقته وخزة الوحدة

عانته الحشود

* * * *

للماء/ عُريِّ البحر، مهابة الجسد

أولمتُ دخولي في الغرقِ الأوّل

وشهقةِ الغيمِ

وشهوةِ النّجم في طرقِ الموصد

عماءٌ

يتفرّدُ بسرير الوحشةِ

ويهتكُ سرّ انشطارهِ

في مرآة العتمة

أولمتُ الزّبد

جيوشاً تُرعب الكثرةَ

وتُطعم العدم

* * * *

للطّين/ حارسُ الغيب، حوذيّ الرّوح

أولمتُ فنائي

تنفضُني المُلمات على سفح الآخرة

رايةً

تتهجّى رغبة الآلهة

وتذرها أنفاساً لوحشةِ المعابدِ.

الجنـــرال الـزعيـــم!

محمود شاهين

كان يقف باستعداد على ناصية الشارع مؤدياً التحية العسكرية دون أن يرفّ له جفن. لباسه مدني عادي وليس عسكرياً. توقفتُ للحظات لدهشتي ممّا رأيت. ثمّة مساحة منبسطة من الأرض في مواجهته. بعض المارة الذين أدهشتهم الوقفة والتحية العسكريتين وقفوا خلفي أو إلى جانبي يرقبون بدهشة.

(مجنون)، همس أحد المارّة.

تخلى الشاب عن التحية العسكرية ومد يده في استقامة، وحرّكها يميناً وشمالاً في مساحة تزيد على المتر لتشمل جميع الجيوش التي يتخيّلها تمرّ من أمامه في استعراض مهيب كما يبدو.

(جنرال)، همس آخر.

(لو أنه في مدينة أوروبية لقالوا إنه ممثل صامت يؤدي دوراً في الشارع)، هتف آخر.

أخذ يرفع يده على الطريقة الهتلرية ويحركها أعلى وأسفل دون أن يثنيها، راسماً على شفتيه ابتسامة طفيفة.

(إنه زعيم)، هتف آخر.

ثنى يده أمام وجهه، وراح يحركها محيياً فيما ابتسامته تزداد اتساعاً.

(إنه يحيي الجماهير)، قال آخر.

كان الناس قد تجمهروا عن يمينه وعن شماله دون أن يجرؤ أحد على المرور من أمامه، ولحسن الحظ كان الشارع فرعياً يؤدي إلى قرية قريبة، وحركة مرور السيارات فيه نادرة.

(الله يكون في عونه وعون أهله)، همست امرأة.

أنزل يده اليمنى للحظات ورفع اليسرى وراح يلوّح بها محيياً، وما لبث أن رفع يديه الاثنتين

وراح يحيي بهما الجماهير الهائلة، فيما ابتساماته تتلاحق وتزداد اتساعاً.

تابعتُ سيري من خلفه احتراماً لحالته وفعل المارة مثلي.

كاتب أردني.

رجـــل الثلـــج

تيسير نظمي

خفقات، تضرب، بوضوح، وانتظام وقوة، في طبلة أذني اليمنى، جعلتني أستيقظ، متيقناً أنني لست في حلم. دقات ليست لساعتي اليدوية التي نادراً ما تُسمع، وعلى وجه الدقة، تكاتها، مقارنة بضربات ودقات منتظمة، خلتها في البدء لشرايين يدي اليمنى التي كانت ما تزال تحت رأسي. وضعت ساعدي الأيمن كي أتأكد، تحت صدري، من الجهة اليمنى، فلم تتوقف الضربات المنتظمة الواثقة التي لم أكن أسمع حولي غيرها رغم أن غرفة نومي محاذية لشارع فرعي في حي قطنة من العاصمة. أجلت النظر في غرفة النوم، واستوضحت من الهاتف النقال عن أية مكالمة قد أكون تلقيتها أثناء غيبوبتي فلم أجد ما هو جديد على حياتي غير هذا الهدوء الموات الذي يلف كل شيء حول المنزل المغلق النوافذ منذ زمن طويل. وحالما نهضت من فراشي لفحتني برودة غير عادية لكأن المنزل تحول خلال فترة نومي إلى ثلاجة كبيرة للموتى ومع ذلك دلفت إلى الصالة وفتحت النافذة المطلة على الحديقة، فهالني اختفاء الألوان والمزروعات تحت حلة شديدة البياض، ناصعة النعومة، ومنتظمة الاستواء. ليس بها ما يشوه سطح ثلجها الناعم مثل آثار أقدام لرائح أو غاد غير الهدوء المطبق الذي جعلني أعتقد للوهلة الأولى أنّ من يقطنون الكرة الأرضية إما أن يكونوا فعلاً غادروها لكوكب المريخ، أو أن الشمس لفظت آخر أنفاسها فانقطع تتابع الليل والنهار، وتراكمت الثلوج خلال فترة النوم التي لم أستطع تحديدها ولا تذكر أسبابها سوى أنها كانت غير اعتيادية.

الأجواء في الخارج لا توحي بليل ولا نهار. فالثلوج تكسو كل شيء ببياضها الناصع شديد الإضاءة.

* * * *

والسماء في الأعالي رمادية. والشجر لم يعد أخضر لكنه صامت وحزين. والعصافير اختفت. والمارّة والسيارات والشارع والجيران وصوت بعض القنوات الفضائية وتكّات الساعة على الحائط والهواتف والمذياع وضوء الشارع، وحتى الخفقات التي كنت قبل قليل غير قادر على تحديد مصدرها. ولما كان كل هذا غير سيئ بالنسبة لي فقد فكرت بهذه النهاية الإلهية للكون من حولي وبصورة أخرى للجنة السماوية الموعودة. فهل أكون قدْ متُّ حقاً منذ زمن الغبار، والآن أُبعث حياً في جنة لم أتوقعها على هذه الصورة؟ إنها نعمة غير متوقعة في الحقيقة، أن تصحو ذات يوم، فتجد أنك تملك كل شيء ولا شيء. ولمّا تأملت الموقف الذي أنا فيه الآن وفكرت بأبسط احتياجاتي وأهمها، مع قرب نفاد السجائر، حيث لم يبق في العلبة منها سوى تسع سجائر، بدأت أستشعر الخطر. فإذا كان كل من حولي وكل شيء قد توقف عن الحياة أو غادرها لأسباب لم أدركها حتى الآن، فمن سيقوم ببيع علب السجائر؟ وما لزوم الدنانير الخمسة الآن في جيبي؟ لكنّ الأمر عندما تفحصته ملياً بأسباب منطقية لم يكن قاتماً إلى هذا الحد، بل متوقف على الاحتمالات، فقط عليَّ الآن أن أخرج من هذه العزلة لعلي أعثر على دكان لم يستطع صاحبه تدبر أمر إقفاله بإحكام. فآخذ حاجتي مما يكفيني بهذه الدنانير الخمسة كاملة أضعها في صندوق "الكاشير" إذا كان قد تُرك مفتوحاً أو في "فاترينة" السجائر مكان العلب التي أشتريها تجنباً لأية مشكلة أو تهمة قد يوجهها لي أي شرطي ما زال على قيد الحياة وما زال يمارس مهنته بانتظار راتب آخر الشهر.

وما إن أدرت مفتاح الباب الخارجي مُغلقاً، حتى هالني أنّ الجو في الخارج أكثر دفئاً من منزلي رغم أنّ قدميّ غاصتا في

▸ كاتب أردني.

الثلج حد الركبتين إلا قليلاً دون أن أستشعر ثلوجة تُذكَرْ سوى من النوافذ المسدلة في الطابق العلوي الذي - كان - يقيم به صاحب المبنى الذي لا تتبين إن كان في الداخل أم مغادراً حتى في الأحوال العادية. مضيت مطمئناً في الشارع نحو "السوبر ماركت" لعلي أجده مفتوحاً فأستوضح الأخبار ممن فيه لكنه كان مغلقاً محكم الإغلاق بالأقفال، فمضيت إلى غيره في مدينة باتت تخصّني وحدي، وفي هدوء يخصني وحدي، وثلوج تتهاطل من فوقي ومن تحتي تُفَرقِش بين قدمي وتتكسّر تاركة ورائي آثاراً لخطوات طريق لن يسلكها من بعدي أحد وقد غادر الجميع نحو ما لا أعلم من كواكب. كان لإغلاق الشباب الذين أعرفهم لمحلهم بإحكام دليل خير بأنهم عائدون وإلا ما لزوم الإغلاق على عدة براميل صغيرة لصنع المعسّل وبضع أراجيل و"فاترينة" سجائر إن هم قد غادروا إلى فلسطين نهائياً؟ غير أنني طردت هذا الاحتمال من ذهني حالما عثرت على ما اعتقدت أنه مجرد كومة ثلج عملاقة في منتصف الشارع، وبابها الأمامي شبه مشقوق تساقط عنه الثلج حالما فتحته، لأجد السائق، وفي فمه سيجارة لم يتمكن من إشعالها وبجانبه علبة سجائر فاخرة، متجمداً وعلى وشك أن يقول شيئاً لم يتمكن من نطقه ربما بسبب انفجار مفاعل ديمونة أو ضرب المفاعل النووي الإيراني أو ما شابه من حماقات هي آخر ما أذكره من نشرات الأخبار قبل نومي. «رحمة الله عليك» قلت محدثاً نفسي ووضعت له الدنانير الخمسة في يده وأشعلتُ له سيجارته وتناولت علبة سجائره وأغلقت عليه باب سيارته بإحكام. قلت لنفسي كي تشعر بعدم العزلة: «لقد فعلها إذن السيد بوش» فهل يعقل أن كل هذه الثلوج بفعل برودة نووية؟ أم إن الله رحم عباده فأنهى اللعبة بقدرته عز وجل؟ وقرّعت نفسي رغم ذلك، وحمّلتها مسؤولية النوم الطويل. لقد نمت بفعل اليأس أكثر مما يجب، فتعذّر شحن الموبايل وتعذّر الاتصال بي في لحظات انتهاء الحياة على الكوكب. وتذكّرت الآية الكريمة التي تقول: (ولا تقنطوا من رحمة الله)، وها هو الله رحيم، فأيقظني أو بعثني حياً كي يمنحني - وأنا الماركسي التروتسكي العنيد - الفرصة كي أؤمن بقدرته عزّ وجلّ وسعة رحمته. فهذا الثلج الذي يغمر الأرض بما رحبت الآن حولي ما هو إلا برداً وسلاماً وقد أفنى من عليه من كل شيء حيّ ولم يُفْنِه وهو قادر على ذلك بعد انتهاء الشمس وتلاشيها. ما لزوم الساعات الآن وما لزوم الساتلايت والسيارات والزوجات والعملات. لكنني تنبهت للخطر المحدق بي إذا ما انتهت علبة السجائر بحوزتي الآن. ثم خفّفت من هذا الخطر عندما فكرت قليلاً بكوني الكائن الوحيد الآن على هذا الكوكب وأنني أصبحت زعيماً للعالم، ثم ضحكتُ من سخافة الفكرة لأنني الشعب الوحيد أيضاً ممن بقي فوقه، وإذا طال هذا الأمر فلن تعود بعد اليوم هنالك أية معضلة تسمى قضية فلسطين، اللهم إلا إذا كانت قدرته عز وجل نقلت أطراف المشكلة إلى المريخ الذي بتّ مشفقاً عليه الآن بعد أن حرموه أخيراً من عزلته وهدوئه، فانتقل إليه السيد بوش قبل انتهاء ولايته ليقول لسكانه الجدد: "لم يكن من سبيل أمامي سوى أن أسحب القوات الأميركية من العراق وأفغانستان ودول الخليج إلى المريخ قبل أن يصل إليه الإرهاب، فقد تبيّن أن النفط الموجود على كوكب الأرض لن يكفينا لتسديد ديوننا ولن يكفي البشرية سوى لسنوات معدودة". وبالطبع لن يحدّث مستمعيه عن إنشاء دولة فلسطينية لأن هذا كله بات من الماضي، والمريخ أولاً وأخيراً لمن وصلوا إليه أولاً دونما وجود هنود حمر يقطنونه من قبل لتتهم بهم أميركا وحضارتها الإمبريالية. أيضاً وبّخت نفسي عند هذه النقطة، فالأخوة والرفاق في المريخ سوف يقولون إن تيسير تخاذل أو تساقط ولم ينهض للنضال من أجل القضية الفلسطينية، وهكذا قررت أن أعد العدّة وأن أخلي البيت المستأجر وأسلم مفاتيحه قبل الذهاب مشياً على الأقدام إلى فلسطين. فهل يعقل أن ترحل أميركا وتفنى الحياة دون أن تأخذ معها تلك الأميركا إسرائيل حيثما ذهبت؟ وهل يعقل أنّ الحاخامات لم يصدروا فتوى سريعة من «وكيل العقارات الأكبر» بأنّ أرض المريخ باتت «أراض مستردة»؟ الأرجح، قلت لنفسي، إنهم تركوا «التلمود» وراءهم وغادروا لتأليف تلمود بابلي جديد حيث رحلوا، والأرجح أنهم أخذوا معهم بعض الفلسطينيين لتبقى المشكلة قائمة. فعدم

وجود الغوييم ينفي مبرر وجودهم. ومع ذلك تظل فكرة الذهاب مشياً على الأقدام قائمة إلى فلسطين، ليس كل فلسطين بالطبع، فما حاجتي لها وغرفة واحدة تكفيني وتفيض عليَّ في هذا الشتاء الكوني الشاسع!

عدتُ لمنزلي دونما قلق يذكر سوى من وجود صاحب المُلك الذي ربما يعتبرني متأخراً في دفع الإيجار إذا لم ينتبه جيداً لوضعي الشيك الشهري في مظروف على بوابة مسكنه بشكل لافت، فلربما حتى إذا استلمه ووجد البنك مغلقاً سواء بسبب تراكم الثلوج، أو بسبب كارثة كونية، يحمّلني مسؤولية إعطائه شيكاً غير قابل للصرف، لكنني سرعان ما سخرت من الفكرة، ففي هذه الحالة، وليس غيرنا فوق الكرة الأرضية ربما تتسع رؤيته وحكمته بأنّ الكون سوف يتسع لاثنين، الأول في الثمانين من عمره، والثاني على مشارف الستين، وحيث لا وجود الآن للشرطة أو المحاكم أو المحامين أو القضاة، فإن قرّر طردي وهو حتماً فاعل، غادرت إلى مسقط رأسي في سيلة الظهر دون أن يغادر هو إلى دمشق. فقد كان آخر ما سمعته قبل نومتي الطويلة أن جماعة 14 آذار غير راغبين في أن تذهب فيروز إلى دمشق -عاصمة الثقافة العربية- والجار العزيز دون تدخل من هؤلاء ولا من أولئك غير راغب في حسن الختام في دمشق مسقط رأسه إلا إذا كانت لديه معلومة لم أطلع عليها بعد، بأنّ مصير من غادروا أن يعودوا ليفتشوا عن سكن وعن مأوى، وأنّ الوضع في دمشق سوف يتحوّل إلى أسوأ مما دفعه أساساً لمغادرتها ونيل الجنسية الأردنية. وفي هذه الحالة تكون دمشق وسيلة الظهر وعموم فلسطين الجغرافية صالحة لي أو لأمثالي على الأقل. لكنني وبعد أن تأملت ملياً الستائر المسدلة، وعدم وجود أية حركة في الطابق العلوي من تلك "الفيلة" البائسة حيث أسكن في التسوية السفلية منها، أيقنت حقاً أنّ حدثاً كونياً قد وقع، وأنني الناجي الوحيد من محارق البشرية. أدرت المفتاح فاستجاب، وكانت برودة المنزل وبرودة الخارج متساوية لا فرق بينهما، ولم أستطع أنا أيضاً سوى أن أدير المفتاح ثانية بقفل الباب، مغلقاً إياه بحكم العادة، والركون إلى العزلة التي أراني اليوم كسبت رهانها المضيء كما لم يكسبه أي ثور من الثيران المتناطحة في قصر العدل على المال والحسابات وقوانين الربح والخسارة وأدوات المحامين وقرارات الشطارة. ومع ذلك ظلّت فكرة الموت الجماعي، أو الرحيل الجماعي مستعصية على إدراك حواسي وعقلي. فأن تصحو فجأة لتجد أنك دونما زمن ودونما أخبار ودونما شمس ودونما عمل ودونما دَقّة على الباب أو على الهاتف، ودونما ليل ودونما نهار لأمر يصعب على الفهم وفيه المرء يحار.

* * * *

لم أشغل نفسي بما يدور حولي في هذا الكون أكثر مما شغلت من الزمن الذي مضى ليفضي إلى كل هذا الثلج. ولو وضع كائن ما في وضعي الحالي ورأى ما رأيت لصعق فوراً. فهل هذه هبة منه عزّ وجلّ لكائن حسيب ورقيب على نفسه بفعل التربية الذاتية والتعوّد؟ إن كانت، فهي متوقعة ولم تدهشني رغم مفاجأة التوقيت. لذلك وجدت نفسي مع علبة من السجائر وكوباً من الشاي البارد أعيد قراءة كتاب إسرائيل شاحاك: «وطأة 3000 عام»... فلكم أحترمه وأجلّه هذا الإسرائيلي شاحاك الذي لا أعلم اليوم إن كان وقد ناهز الخامسة والثمانين من عمره، بحسب التاريخ الذي نمت به آخر مرة، ما زال على قيد الحياة، أم إنه ما زال حسب أكذوبة «واشنطن بوست» متوفى منذ عام 1980م. فالكتاب الذي اليوم أقرأ مكتوب في آب عام 1993 عندما كنت سجيناً في سجن بيرين على أطراف الزرقاء. وقبل هذا التاريخ بسنوات عشر أظن أنني كنت عاكفاً على ترجمة كتاب آخر للفلسطيني فواز تركي، وكلاهما له معزة خاصة لدي. وبعد أن تحوّل كل ماء الكون إلى ثلج ناصع مشعّ البياض يليق بمعجب مؤمن مثلي وقد قرأ سفر التكوين أن يكرس وقته اليوم لرثاء ما كان، بعد أن وصلنا إلى ما سوف يكون. ثلج ثلج ثلج فما عاد هناك ليل ترتعش صفحة مائه رعشة التكوين، فيكون الخلق الأول للحياة. وما عادت للشجر المعطي الصامت شمس كي تحيا الوردة ويفوح منها العبير. ثلج ثلج ثلج. جمدت الكائنات وأخلدت للصمت.

سـبيّـة

خالد يوسف أبو طماعة

تنفس الصعداء، أطرق رأسه يرهف السمع لآهاتها، منتشياً بانتصاره الكبير، يمسح بقايا ذرات عرق علقت على جبينه، انتصب أمامها، اضطربت أنفاسها، علا نحيبها، ازداد الهطول من مقلتيها حتى غسلها، خرج مسرعاً يحمل لأمه البشرى!

كشبح لا يريم ظلّ يلاحقها، لم تنسَ تلك الليلة مع مرور السنين، كلما تذكرتها أصابها فزع شديد، لوهلة تراه منتصباً أمامها، فتركض بسرعة نحو الباب، ترتطم بالحائط الصلب، يهرول الأب مذعوراً لمصدر الصوت، يجدها في غيبوبة تامة، لا تتحرك ولا حياة فيها سوى أنفاس متقطعة، وصدر يرتفع كموج البحر، يحملها لفراشها ويجلس يلعق دموعه ويلعن نفسه ويلومها.

لملمت بقايا دموع في عينيها، وبعثرة ثوب مزق بأظافر وحشية، ألقت به على رفوف ذاكرتها، وقفت تواجهه مثل ظبية تأهبت لحماية نفسها ثم قالت:

"كنت أظنها ليلة العمر، هل فرحت بتمزيقك روحي وبعثرتها؟ هل..."، وقبل أن تكمل جملتها كانت الصفعة قوية على وجهها، اختلت موازين جسدها، لم تستطع المواجهة، خسرت المعركة بأكملها.....

عادت تبكي حظها... هل تواجه النساء جميعهنّ المصير نفسه!

ازدحمت الأسئلة في رأسها، لم تجد غير صدى السؤال، فتاة لم تتجاوز الستة عشر ربيعاً، تئنّ بصوت مبحوح، فيد الغدر قد اخترقت كل تفاصيل جسدها النحيل.....!

تجلس الأم حائرة عند رأس طفلتها، تقرأ ما تيسّر لها من الآيات، ربما أصابها مسّ من الجنون، أو عين أصابتها "ولم تصلِّ على النبي"، تصرخ بداخلها فتظلّ الصرخة مكتومة، الدموع تشق طريقها وسط الهموم، تصحو "وردة" على لسعاتها الحارة، تمسحها بأصابع مرتعشة، تحضن أمها وتغرقان في لجّة بكاء مرير.

تضع وردة مولودها وسط الألم والحرمان من حنان افتقدته منذ سنين، الفرحة ترتسم على محيا "فيّاض"، تزداد فرحة "تفاحة" بحفيدها الأول، تطلق زغرودة وسط الزحام الكبير، الفرحة غلّفت المكان و"وردة" تمعن التفكير في قادم الأيام... هل سيتغيرون بمجيء هذا الطفل البريء؟ وتظل الأسئلة تطرق جدار العقل ولا يجيبها سوى الفراغ.

"مرت الأيام كسلحفاة مريضة، شعرتُ بثقلها ووهنها، أحسستُ بمذاقها في جوفي، لم يتغير وأنا في شهري التاسع من حملي الثاني، ازداد قتامة وشراسة وقذارة، أصبحت هوايته التي يمارسها على جسدي، وضربة قاسية في مؤخرة رأسي تسببت باختلال توازني، أصبحتُ عرجاء دون أي ذنب اقترفته، وكلما حاولت نسيان ما حدث تقف تلك الليلة أمامي كرأس أفعى لا تداهن، وأنا مكبلة بالحبال وهو يمارس طقوس اغتصاب امرأة تحلّ له، لإرضاء رغبات أمّ نرجسية ترى نفسها فوق البشر، ويبقى السؤال يرنّ في أذني: لماذا قيدني مثل سبيّة حرب؟؟؟

كاتب أردني.

كـــنعــــــــان

رشـــاد رداد

لا وقت للندم والبكاء، ولا وقت للثغاء عن الجوع والضياع والموت، هذا قدرك.

افتح أزرار قميص روحك الثكلى عن امرأة مزيَّفة. تسير الآن نحو نهاية البيوت الهشة، التي تسمى تجمعات اللاجئين، يقطنها مشردون محشورون في صناديق مقصوصة الجذور، لا تعترف بها النشرات الجوية، ولا حبات المطر الساقطة من السماء.

في وجه أبيكَ، ترك الزمان تواقيعه الأليمة، حزن يختلط بإحباط، خريطة منقوعة بالدم والذكريات المرّة والتحسر والاستفهام.

كل طرق الشتات احتفت ببقع الدم الحارة، وما خلفته النساء من ذهب وأطفال ودموع، ثم تجلس على صخرة مرتفعة مكان لقاء الثوار تطلّ على واد سحيق يلف المخيم كأفعى سامة.

وكم كنا نهرع لفتح النوافذ، أو الصعود على أسطح البيوت لنشاهد المسيرات والتظاهرات أو الجنازات وهي ذاهبة للتشييع وما أكثرها، وكم كانت تتحوَّل، في كثير من الأحيان، لاشتباكات قذرة.

انسحاب قرص الشمس يجعلك تفكر بالعودة مبكراً قبل هطول الليل.

تعود وبداخلك ثورات قديمة مكبوتة. مجرد أوهام ملأت ذاكرتك المثقوبة من انتصارات وهمية، ستعود خاسراً محبطاً كما كان يعود أجدادك من حروبهم الأخيرة.

قد تذهب لعلبة صفيحك، للوجه الشاحب، تجلس على حصيرة عفنة، تفرُّ من عينيك دمعات حارقة تمتد من "جازر" إلى "المهاجرين"، تمسحها لتذهب إلى مقهى قريبة يتنفس فيها الغرباء بعضاً من الوقت، يتجادل فيها الحاضرون عن أسباب الهزائم والانكسارات، عن الثورات والخيانات، عن الحضارات التي نقشت أسماءها في الكهوف وعلى الصخور لتؤكد شرعية من، وتفند أكذوبة من.

متى سنحرِّر أصواتنا المقموعة من أفواهنا؟ وندفن كل الممارسات السرية؟

كان، أحيانا كثيرة، يجلس بقرب بقالة "مشربش". كنتَ تراه..

ثم تنحدران عند "رأس العين"، تشربان وتغنيان أوجاع البشرية كلها.

كان يحدثك عن عبقريات وممالك مزيَّفة، وأنتَ كنتَ مغرماً بالشعر والتاريخ والغناء، تحاولان العودة، فيلتقيكما شرطي ثمل يقبض عليكما، يسوقكما إلى إحدى البيوت المهجورة حيث تصبحون عائلة من خمسة أشخاص يوحدكم الخمر ليلاً، وفي الصباح تفرقكم أسياط الشمس اللاهبة.

كاتب أردني.

وستظلُّ "وضحا": قمر "المهاجرين" بوجهها البهيّ تبحث عن حبيبها في عربات الخيل، تقلب وجوه القتلى والسكارى والمنفيين..

لتغيب في غبار آخر شاحنة أفرغت حمولتها، ثم طوتها الطريق.

ولكن ماذا بعد كل هذه التنازلات؟!

ثمَّ تجف بحار دمائنا بسرعة؟

ثمَّ ننسى شهداءنا بسرعة؟

قبل أن تعود حتماً ستموت، وقبل أن تموت ستعرف كل الأسرار وكل الأكاذيب، وكل المؤامرات وزيف الحضارات.

ستعرف الوجه الآخر لكل شيء، وتتفاجأ أنّ المتنبي كان ساذجاً ولم يكن فارساً قومياً، والديمقراطيات السائدة ما هي إلا استبداد حكيم.. و.. و.. و..

سترجع إلى أحاديث جدك فتراه، كم كان مصيباً رغم جهله، وكم كنا مخطئين رغم علمنا.. ستقف على الصخرة، ولا أدري هل ستبكي كما كنتُ تبكي دائماً.. أم تبكي ندماً على البكاء الذي بكيته؟ ستتحسس بيدك على الصفيح المملوءة بالموتى الأحياء وهم يتمنون ليلة واحدة دون موت أو حزن أو بكاء.

سيقتلونك حيث أنت لأنهم يخشونك حياً، ويرتعشون من لون دمك أكثر لأنه يتوحد مع دم "كنعان" المعتق في بطن أمه الوحيدة، منذ آلاف السنين.



لوحة للفنان رفيق اللحام

ابنــة النّـــاي

محمد درويش عواد

يحتضر النعاس في عينيّ عندما يغسلني بالغبطة صوت الناي القادم من نافذتها المطلّة على قلبي، أشعر بشبع صوفيٍّ يمدّني بالراحة لعدّة أيام، كان قلبي كبيت العنكبوت قبل أن تسكنه، كان مثل غريق شهقاته احتضار.

منال، فتاة خجولة وصعبة المنال مثل غزالة، أُنثى مكتملة العسل، تشتعل مواقد الماس مكان خطواتها، وتلامس الأفق برمشها المصقول، تسير بيننا في الجامعة وهي تداري أحزانها بابتسامتها الطفوليّة، تستيقظ أحلامي كلّ صباح وأنا أراها تنتظر باص الجامعة، تسافر بعينيها إلى جزر الدهشة، وتدخل عوالم خرافيّة مبهمة، شعرتُ وأنا أصعد معها باص الجامعة أنّ الطريق إليها طويلة، قلتُ وأنا أنظر في عينيها: أسعد الله صباحكِ.

ما زال صوت الناي يثير فيّ الدهشة، ويضع على فمي أسئلة كثيرة: من صاحب هذا الحزن العميق؟ هل فارق صديقاً حميماً على قلبه؟ هل...؟ هل...؟

قالت وهي تتفقّد درجات الباص بعينيها: أسعد الله صباحكَ.

أيام طويلة مرّت وأنا أبحث عن لغة أفكّ بها شيفرة صمتها وحزنها، أتقدّم نحوها بتأنٍّ كما لو كنتُ لاعب شطرنج محترف، أحاول أن أقول لها شيئاً، لكنّ أجراس الصمت ترقص على شفتيّ، تقول لي وقد فهمت ما أودّ قوله: أعتذر لك، أنا هنا لأتعلّم فقط، ولا مجال لأيّ شيء آخر.

أشعر بارتباك شديد، أقول لها: ولكن ...

ينكسر صوتي فجأة، وتتعلّق كلماتي في الهواء مبتورة ناقصة، أتركها وقد نزلت دموعها، كأنها غيمة كانت تبحث عن ذريعة كي تهطل.

كنتُ قبل أن أرى دموعها أحترف الحياة، أحسّ برغبة طاغية في معانقة كلّ تفاصيلها، أشرب مباهج الفرح على مهل في كلّ مكان أذهب إليه، أسكن بروج الحمام الشقيّة، أنام على الزهور النديّة، وأستيقظ على فراشة وهي تداعب يدي مثل موسيقى، أما الآن فقد سكنني فراغ أخرس، وعرّش في قلبي صمت مهيب.

"أين أنت يا محمود؟"، قال أحد أصدقائي.

كاتب أردني.

- أنا هنا، ما الأمر؟

- منذ زمن ونحن نبحث عنك، هل ستذهب معنا غداً لمشاهدة المسابقة التي ستجريها الجامعة في العزف المنفرد على الآلات الموسيقيّة؟

- لا أعتقد ذلك، فأنا مشغول جدّاً.

- أرجوك يا محمود، فصديقنا صالح أحد المشاركين في هذه المسابقة، يجب أن نكون بجانبه في هذا اليوم.

- لا بأس، سأكون معكم.

- اذن اتفقنا.

كان مسرح الجامعة يوقظ الحياة في كيان الحضور، ألوان ساطعة، ولوحات جميلة توزّعت بأناقة بين أركانه، تقدّم عدد من المتسابقين، كلٌّ عزف على آلته، اللجنة الفنيّة تتابع العزف وتقدّم لكل واحد منهم آراءها، الحاضرون يعلو تصفيقهم وينخفض، كلّ هذا وأنا صامت مثلَ شمعة.

قال صديقي: "عزف جميل، صالح فنان موهوب".

قلت: "صحيح، فنان موهوب، أشعر بالتعب، أودّ الخروج".

قال: "لا تذهب أرجوك، لم يبقَ للحفل سوى دقائق معدودة، بعدها يعلنون عن الفائز".

- حسناً، سأبقى.

وقفتُ مندهشاً مثل طفل يدخل مدينة ألعاب سحريّة لأول مرّة، عندما سمعتُ صوت الناي الذي أسمعه من شبّاك غرفتي كلّ ليلة، إنّها هي، منال، نعم إنها هي، تحمل الناي في يدها، اقتربَتْ وقالت بصوت خافت: أسعد الله صباحكم.

راح الناي يهيمن على حواسنا مثل ساحر، يُشعرنا بحبّ كامل الدّسم للحياة بحلوها ومرّها، أخذت يداها تداعبان الناي بشاعريّة تحملنا إلى جزر الدهشة، تفتح نوافذ الأحلام في قلوبنا، وتجعلنا نشعر بسعادة باذخة مفخّخة بالحزن. رفّ الجمال في جنبات المسرح حين راح الجميع يصفقون لها بحرارة بعد أن أعلنت اللجنة فوزها بالمسابقة، أمّا أنا فما زلتُ هائماً في نايها المسحور، في طلّتها البهيّة التي سكنت فؤادي مثل جملة موسيقيّة، في دمعها الذي هاجم عينيها معلناً انتصار الفرح في داخلها، قلتُ في نفسي:

"إنّها فرصتي كي أبوح لها بما سكن فؤادي، إنّ حلمي بالاقتراب منها يتفتّح الآن مثلَ نوّار الربيع".

تقدّمتُ منها وقلت: كان عزفك رائعاً.

- شكراً لك.

- ولكنه حزين.

- أعلم ذلك.

- كنتُ أعتقد أنّ الذي يعزف في بيتكم هو والدك.

قالت: "والدي -رحمه الله- كان عازفاً ماهراً، علّمني العزف على الناي منذ صغري، ولمّا رآني تعلّقت به كثيراً أخذ يناديني وهو يضحك بابنة الناي، حتى صار لقباً لي في المنزل، وعند صديقاتي".

- رحم الله والدكِ.

- شكراً لكَ، منذ أن تعلّقتُ بالناي وأنا أشعر أنّني ابنته، أشعر وأنا أعزف أنّني أتناسخ مثل الغيم، أغوص في حزنه مثل برتقالة ذابلة.

- لم الحزن يا منال؟

- ماتت أمي وأنا صغيرة، ومنذ تلك اللحظة والناي لا تفارق شفتي والدي، ومنذ مات والدي والناي لا تفارق شفتيّ.

- أرجو من الله أن يتغمدهما بواسع رحمته.

قالت بحزن شديد: "آمين".

- ولكنّ اليوم يوم عيد لكِ ولنا. أرجو أن تغسلي قلبكِ بالغبطة، وتعطري روحك بالسعادة، أعتقد أن الحياة ستبتسم لكِ.

- أرجو ذلك.

ما بين الحلم والصحو سرنا معاً نحو باص الجامعة. جلستُ بجانبها على مقعد تحوّل إلى جنّة خضراء. إنني الآن في غبطة العصافير، أحتاجُ إليها مثل احتياج الجسم إلى القوت. اجتزتُ بوابة الصمت في داخلي وقلتُ لها: "بصراحة أنا معجب بكِ، و...".

مثل أرنب جاذل وقفت، ثم لم تعشت وقالت: "ولكنني...".

قاطعتها قائلاً: "أعلم كلّ شيء، ولكن أرجو أن تسمحي للفرح بالدخول إلى قلبك. بقي لي فصل واحد وأتخرّج من الجامعة. نخطب الآن ثم نتزوّج بعد سنة. أكون قد وجدتُ عملاً مناسباً، وأنهيتِ سنتكِ الدراسيّة المتبقية. ما رأيك؟".

قالت: "أنتَ شاب نبيل، فيكَ كلّ الصفات التي تتمناها أيّة فتاة، أعطني وقتاً للتفكير".

ثلاثة أيام مرّت وأنا أتقلّب على جمر بانتظار ردّها. وفي صباح اليوم الرابع لثمتُ الكون بعينيّ، عندما أقبلَتْ على صهوة الريح وهي تضحك مع الشمس مثل طفل ولد حديثاً.



لوحة للفنان رفيق اللحام

لــوحـــة

بيــان أسـعد

أقبلت عليه تحضر له طوابع البريد اللازمة لتلك الرسائل الكثيرة المبعثرة في مكتبه والتي سيرسلها بالتقسيط إلى الفتاة الأولى التي حظيت بإعجابه دون غيرها، فتاة الأحلام كما سمّاها في كل الرسائل، (المحاولات الغرامية الأولى)..

أعطته السكرتيرة الطوابع وقدّمت له فنجان القهوة، ولاحظت تأملاته الكثيرة بذلك الفراغ الواسع في مكتبه، وبالأخص الزاوية التي شغلها الفراغ وبدا ملحوظاً جداً فيها عوضاً عن المزهرية التي كسرها في لحظة غضب غامضة تجهلها، أصبح مكتبه مشغولاً تماماً بالرسائل حيث كان عددها أكبر من عمر الحب الأول وأكثر من أيامه.. جابت عيناه كل نقص ملحوظ حوله، هذا ما شغل المكتب أيضاً، بالإضافة إلى فناجين القهوة الفارغة تماماً إلا من رماد السجائر الذي كان يتطاير ويقع في كل فنجان ارتشفه، كان مظهر المكتب مزعجاً في فوضويته وعدم انتظام الروائح فيه؛ الآتية من عطره ومن الهواء من نافذته ومن أنفاسه والقهوة ودخان السجائر، كان يظهر كل هذا على ملامح السكرتيرة كلما دخلت المكتب، لكنه لم يكن ينتبه لشيء إلا إلى الفراغ في الزاوية.

التقط واحدة من الرسائل، أخذ يقرؤها بصوت عالٍ، بصوت يسهل سماعه؛ بكل نبرات الحب المخفية بين الكلمات التي لم تكن بذاك التعقيد، كلمات بسيطة جداً لقارئ، ومستفزة لكاتبة قد نضجت تحت أناملها وبين ضفائرها الكلمات، كان يعنيه قلمها وذوقها، وكانا دافعين له لمحاولة إتقان ولو رسالة واحدة تعجبها، كان يهمه أن تبهرها همساته الدقيقة -وإن كانت بلغة ركيكة- في الحب وخاصة في حبه الأول، ولهذا السبب مزق كل الرسائل التي كتبها

- أتعرفين ما أكثر شيء يزعجني في مكتبي السيء هذا؟

- ما هو؟

- ذلك الفراغ القذر، انظري إليه.. إنه يستفزني أكثر من غبائي في مراسلة فتاة أحلامي الجميلة التي أراها الآن تنتظر رسالة واحدة فقط من فتى أحمق ينشغل بزاوية فارغة أمامه غير مكترث بفتات الرسائل التي لا طعم لها حوله.

في اليوم التالي جاء إلى مكتبه غاضباً مضطرباً، كان يحس أنه بمأزق شديد، مأزق يستدعيه لأن يرى كل الحواجز والضجيج في أجزاء العالم الصغيرة أمام ناظريه تفتش في عقله عن نتوءات صغيرة أيضاً أشبه بـ"حبوب ألرفين" قادرة على إبعاده عن مأزق يجعله يقف وحيداً في تلك الزاوية اللعينة.

باغته اتصال مفاجئ، صوت أنثوي.. صوتها.. أخبرته بأنها قادمة لزيارته، اضطرب أكثر إذ إنه لم يبقِ على رسالة

◄ كاتبة أردنية.

واحدة. كلها مزقها وانتثر فتاتها الصغير – الذي كالنتوءات في عقله – في القمامة.

دقّ أحدهم باب مكتبه. بعد فسحة قليلة من الانتظار لم تتجاوز الدقيقة، أقبلت وبيدها وردة حمراء يتيمة، وبيدها الأخرى فارغة حتى من رسالة. لم تحمل إلا ابتسامة مريضة على وجهها، وقفت في تلك الزاوية المزعجة. أبهره صدقها وحبها الذكي الذي جعلها تأخذ أضيق مساحة كانت في عقله لتشغله وتشغل هذا الفراغ الذي أصبح وهماً بجسدها: جسد ثقيل عليه. جسد ملأه حتى الشرَق. ثقيل على لوحة فيها هي بالكامل قد علقها على الجدار بجانب الوردة الحمراء..

بعد فترة بسيطة لم تكن أكثر من عدد النظرات التي اخترقت جسدها، شغل مكانها جسد سكرتيرة مجعد مقزز، كانت تحمل بيدها علبة وضعتها على مكتبه بصمت وغادرت. فتح العلبة فلم يجد بداخلها سوى ورقة بيضاء، التقطها سريعاً، تفقدها: كتب عليها بخط صغير ولون حبر باهت: كنتُ إحدى قصصي القصيرة، ستجدها في الصحيفة قريباً.

ظل يطارده جسدها مختلطاً برائحة وردة تجفّ كلما مرّ وقت بسيط بهما. أما هي فلم تحظَ منه بعد رحيلها إلا برسالة كانت تستدعيها للضحك كلما قرأتها وتذكرته.



لوحة للفنان رفيق اللحام

عـالقــان في الــدّولاب

By A. M. Homes

ترجمة مختصرة: د. إبراهيم نوفل

«أحسُّ بالغثيان وألم حادّ في بطني، كأنّ سكّيناً تقطع أمعائي من الدّاخل». قالت الزّوجة، وقد ارتمت على الأرض متكوّرة، يداها على بطنها تتلوّى من الألم.

كان من الواضح أنّ حالتها خطيرة، وعزمتُ على نقلها للمستشفى، ولكنّها رفضت، ورضختُ لطلبها على اعتبار أنّها طبيبة وتعرف ما يجب فعله، ثمّ اتّصلتُ بطبيب صديق لنا أستشيره في الأمر..

«لا تفعلْ شيئاً، فقط راقبها، فقد تمرّ الأمور بسلام». قال الطّبيب.

جلستُ قرب زوجتي، وسرحتُ مفكراً في علاقتنا الزوجيّة الّتي وصلت إلى طريق مسدودة خانقة، ولم أجد تفسيراً لاستمرارها سوى الإدمان. تذكّرتُ مشاجرتنا في اليوْم الفائت، وما قالتْه عندما وصفتها بالكلبة الكريهة:

– كنتُ كلبة كريهة قبل أن ألتقي بك، وسأبقى كريهة بعد أن تخرج من حياتي، أليس عندك وصف آخر تدهشني به؟

كان بودّي أن أخبرها أنّي عازم على تركها لأبرهن لها أنّها مخطئة في اعتقادها بأنّي عاجز عن فعل أيّ شيء، وأنّها قادرة على فرض إرادتها دائماً عليّ. أردتُ أن أنطلق بالسيارة بعيداً بعيداً لأنتصر على إحساسي بالعجز، وأعيد الاعتبار لنفسي. آه لو استطعتُ ذلك يومها لكان حدثاً مشهوداً في حياتي.

لاحظتُ أنّ السجادة التي كنت أوسدتها إيّاها قد تركت أثراً على رقبتها. سألتها إن كانت مرتاحة، فطلبت مني أن أساعدها في النهوض. كانت شفتاها ذابلتين ووجهها شاحب قد انحسر الدّم عنه. كانت على وشك التّقيّؤ، وبناء على طلبها أحضرتُ صفيحة القمامة وكيساً بلاستيكيّاً وميزان الحرارة وبعض مناديل الورق وكأس ماء.

«حرارتي مرتفعة»، قالت مستغربة.

– أتمنّى لو أنّ الأمور بيْننا حسنة.

– إنّها ليست سيّئة جدّاً كما تظنّ، لا تتوقّع الكثير، تعش راضياً ولا تشعر بخيبة أمل.

حاولنا النّوم. كانت حرارتها تتأرجح مرتفعة أحياناً منخفضة أحياناً أخرى. وتهذي ببعض كلمات استطعتُ أن أميّز منها «فتح بطن»، «استكشاف»، «وقاية»، «نكسة»، ولم أدرِ إن كانت تتحدّث عن نفسها أو عن عملها في المستشفى.

كاتب ومترجم أردني.

رفعت رأسها فجأة واعتدلت في جلستها، ثمّ عادت وتكوّرت، تضغط بكلتي يديها على بطنها.

«هناك شيء يختبط في داخلي. أحسّ أنّ بطني ستنفجر، وأنّ حمماً ستندفع من أحشائي»، ثمّ صمتت برهة وأخذت نفساً عميقاً وقالت متسائلة:

- من كان يظنّ أنّ هذا سيحدث لي؟

- هل هي الزائدة الدودية؟

«غير متأكّدة، فالأعراض التي تنتابني ليست معهودة في التهاب الزائدة. فأنا لم أصب بالإسهال أو فقدان الشهية.

«هل أنقلك للمستشفى؟»، سألتها.

- لا أريد أن أكون كالطبيب الذي يُحمل إلى المستشفى ليُكتشف أن مشكلته غاز في المعدة.

- سنذهب إلى عيادة الطوارئ إذن.

انطلقنا في السيارة مسرعين، وفي أعماقي إحساس بأنّ حدثاً مفاجئاً ينتظرنا. كانت متكوّرة بجانبي عاجزة بائسة. كانت مضطرّة للاتكاء على كتفي للوصول إلى باب الطوارئ. أخبرتُ موظّفة الاستقبال بما تعاني منه زوجتي، وأعلمتها أنّها طبيبة. وبعد هنيهة حضر الطبيب المختصّ وقام بتحسّس خاصرتها ثمّ جاءت ممرضة وأخذت عيّنة من دمها. وبعد فترة استدعاها الطّبيب إلى مكتبه:

- يلزمك صورة أشعّة. إنه مبيضك فيه كيس نازف. يجب إجراء العملية في الحال، وقد استدعيتُ طبيب الأمراض النّسائيّة وطبيب التخدير. إني بانتظار وصولهما. سننقلك للطابق العلوي في الحال.

لحقتُ بالطبيب عند خروجه من غرفة الفحص وسألته:

- هل من الممكن إنقاذ المبيض؟ لديها رغبة جامحة في الإنجاب، لم تتح لها الظروف ذلك، كان عليها أوّلاً إكمال دراستها، ثمّ (أنا) والآن مرضها.

«سنبذل جهدنا»، ردّ مسرعاً واتجه نحو الباب الخاص بالعاملين بالمستشفى. بعد أقلّ من ساعة خرج الطبيب الجرّاح وطمأنني قائلاً:

- استطعنا أن ننقذ المبيض. أخرجنا كيساً بحجم حبّة الليمون.

نقلوها إلى الطابق العلويّ. عندما دخلتُ الغرفة كانت نائمة، جسمها موصول بشبكة من الأنابيب.

جلستُ بجانبها على السرير أشرف على خدمتها وأقدّم لها ما تحتاج من أشياء، وعند منتصف الليل تركتها وذهبتُ للبيت. في الصباح اتصلت بي وهي تبكي بمرارة: «أخبروني قبل قليل أنني مصابة بسرطان المبايض».

انطلقتُ مسرعاً إلى المستشفى، ولا أدري لماذا كنتُ أتخيّل أنّ لقاءنا سيكون رومنسيّا: تندفع نحوي، تعانقني، تخبرني عن مدى حبّها لي آسفة على نكد الأيام الماضية، تخبرني عن مدى حاجتها لي وأنّها تريدني أكثر من أيّ وقت مضى.

لقد كنت واهماً. دخلتُ الغرفة، لم تكن في سريرها. اعتقدتُ للحظة أنّها توفّيت أو قفزت من الشباك أو هربت. كانت لحظات رهيبة، لكني سمعت حركة في الحمام.

«أريد أن أرجع إلى البيت». قالت دون أن تلتفت إليّ وقد ارتدت كامل ملابسها... كم كنتُ سخيفاً في أوهامي!

في صباح اليوم التالي، انطلقنا إلى مستشفى الأمراض السرطانية لإجراء العمليّة اللازمة. وبعد أنّ قام الجرّاح بإجراء فحوصاته، لحقت به إلى مكتبه:

«أرجوك، أخبرني، ما نسبة نجاح هذه العملية؟»، سألت زوجتي الطّبيب.

هزّ منكبيه وقال:

– 70%، وهناك احتمال أن تعيشي خمس سنوات، وبعض الناس لا يعيشون.

– ماذا ستنتزع منّي؟

– بماذا تريدين أن تحتفظي؟

– أرغب بإنجاب طفل.

«إذن سأستأصل مبيضاً واحداً، وبعد انتهاء جلسات الكيماوي يمكنك أن تحملي، وبعد الولادة نزيل ما تبقّى». وهنا تدخّلت وسألت الطبيب:

– هل حقّاً تستطيع أن تحمل بعد الكيماوي؟

«هناك دائماً إمكانية لحدوث المعجزات، ولكنّ المشكلة هي أنك لا تستطيع أن تربي الطفل إذا ماتت». ثمّ أردف:

– على كلّ حال، لقد حجزتُ غرفة العمليات ليوم الجمعة صباحاً، فكّروا في الأمر، وأرجو أن أسمع قراركم خلال اليومين القادمين.

التفتت إليّ زوجتي بعينين كئيبتين وقالت: «أريد طفلاً».

«وأنا أريد أن أحتفظ بك». قلتُ، وبقيتُ صامتاً لأنني كنتُ أعرف أنني كلما قلتُ شيئاً قالت العكس. هكذا كانت الحال بيننا دائماً، ولم أرد أن أتحمّل مسؤولية القرار.

نظرتُ إليها. كانت غارقة في التفكير، ثمّ اندفعت فجأة إلى غرفة الطبيب وقالت بانفعال شديد وهي تشير بيدها بعصبية إلى الجزء الأسفل من بطنها:

– لقد قررت، انزعها كلّها، لا تبقِ شيئاً.

– حسناً، سنستأصل جهازك الأنثوي الداخلي بما في ذلك المبايض والرحم، وستحتاجين بعدها إلى ثماني جلسات للعلاج الكيماوي.

غادرنا المستشفى ممسكاً بيدها وواضعاً محفظتها على كتفي. كان همي أن أكون لطيفاً معها في محنتها قدر الإمكان.

جلست صامتة غارقة في التّفكير عندما وصلنا البيت، ثمّ التفتت إليّ فجأة وقالت:

– لستَ ملزماً بالبقاء معي الآن بعد ما حدث لي، وأنا لست بحاجة إليك أو لأي إنسان آخر.

– لو تركتك سيعزو الناس ذلك لإصابتك بالسرطان، وأبدو حقيراً في نظرهم، مع أنّ السبب الحقيقي غير ذلك.

– سأشرح لهم بأنني أنا السبب، وأنني وحش بارد دون مشاعر دفعتك للهرب.

– لن يصدقوكِ.

لاحظْتُ أنها لم تكن قادرة على السيطرة على نفسها. كانت ترتعش، فاحتضنتها وقلت:

– هل تشاركينني الرّغبة بممارسة الجنس؟

– تعني لتكون المرة الأخيرة قبل جفافي وانتهاء أنوثتي.

بدلاً من ممارستنا للجنس تشاجرنا، تماماً كعادتنا، يفضي كل منا بمشاعره المكبوتة، وينتهي الأمر بأن يلتفّ كلّ بلحافه ويتكوّر على طرف السرير من ناحيته، مديراً ظهره للآخر.

سرحتُ في التفكير. أيعقل أن أترك زوجتي وهي مصابة

بهذا المرض؟ لستُ هذا النوع من البشر. هل هناك أمل بأن يدفعها مرضها لتعيد النظر في سلوكياتها وتتغيّر؟ لكن أنا أعرفها جيّداً. لاعلاقة في نظرها بين العقل والجسم. هناك العلم والقانون، هناك فقط الحقيقة المجردة، وما دون ذلك هراء.

صباح الجمعة كنا في المستشفى في غرفة الانتظار لإجراء العمليّة. التفتت إليّ فجأة وقالت:

«وصيتي في الجارور العلوي للخزانة. أريد جنازة بسيطة وحرق جثتي. تبرّع بجميع أعضائي، كلها بلا استثناء»، ثمّ استدركت: «لا أحد يرضى بها لأنها ملوثة». قالتها بمرارة كأنّ مجرّد النطق بها يلوّث فمها.

بعد ان انتهاء العمليّة أدخلوها إلى غرفتها على كرسيّ متحرك. كانت متجهّمة عابسة.

«لماذا لم تأتِ لرؤيتي؟»، سألت.

«كنت خلف الباب أنتظر كلمة تطمئنني عليكِ». لم تصدّق كلامي وحملقت في وجهي وكأنّي كنت أضاجع إحدى السكرتيرات بينما هي ممدّدة على الطاولة أثناء العمليّة.

«كيف تشعرين؟»، سألتها.

- كما لو كنتُ في رحلة إلى بلاد أخرى وفقدت حقائبي.

لأنّها طبيبة، أعطوني ما أتدثّر به بقربها في إحدى زوايا الغرفة، وعندما انحنيتُ لأفترشه أحسست بألم مفاجئ في ظهري أخذ ينتشر في جسمي تدريجيّا من أعلى إلى أسفل. من حسن الحظ أنّ زوجتي كانت نائمة عندما حدث ذلك، وعندما دخلت الممرضة لتتفقّد وضع زوجتي لاحظت ما أنا فيه.

- هل هناك ما يضايقك؟

«لقد سبق وحدث مثل هذا لي، سأستلقي هنا وأراقب التطوّرات». فأحضرت لي وسادة وغطتني.

استيقظتُ في الليل على صوتها يناديني، فطمأنتها أنني بجانبها. لم تسأل عن التفاصيل، فقد كانت ما تزال تحت تأثير الأدوية. في السادسة صباحا، عندما فتحت عينيها رأتني ممدداً على الأرض فسألت:

- هل هو ظهرك ثانية؟

رفعت رأسها وأسندت ظهرها على رأس السرير وأخذت تتقيّأ في وعاء خاصّ بجانبها، سائلاً أخضر لامعاً وغريباً. تأمّلتها وأنا أمسح اللعاب السائل من أطراف فمها. أحسستُ أنها أكثر جمالاً وأنوثة من قبل، فناديتها «حبيبتي». فردّت بصوت خافت مخنوق:

«ماذا؟ إلى ماذا تنظر؟ ماذا تريد؟»، فأجبتها: «لا شيء». وأخذتُ أمسح وجهها بقطعة من القطن الناعم.

بعد يومين فصلوا البرابيش عن جسمها، ثمّ قام طبيب مقيم بسحب شريط طويل من اللفائف الملطّخة بالدم من داخل رحمها.

«هل بقي شيء في داخلها؟»، سألْت.

«لا شيء»، ردّ الطبيب، «ماسورة جوفاء تماماً». وقبل أن يخرج قال لزوجتي: «لا تفزعي إن حدث نزيف أو انفرطت غرزة أو اثنتان، ولا ممارسة للجنس لمدة ستّة أسابيع، هذه تعليمات الطبيب المختص».

«لا مشكلة في ذلك»، قالت زوجتي.

بعد أن تعافت قليلاً عدنا إلى البيت. لاحظت أمراً غريباً في سلوكها؛ حيث صارت تقضي معظم وقتها في مشاهدة أفلام

الكوارث الطبيعية وكوارث الحروب، وتعتبر نفسها إحدى تلك الضحايا. مرّة شاهدت صورة جثّة مشوّهة وملطّخة بالدم فصرخت: « انظر! إنها أنا، أرى فيها نفسي».

«هذه جثّة لا حياة فيها»، قلت.

«وهل بقي في حياة؟»، قالت.

تغيّرات عميقة بدأت تجتاحها، فنباهتها ويقظتها وإحساسها بما حولها أخذت تتلاشى شيئاً فشيئاً.

نظرت إليّ يوماً بحرقة وأسى وقالت:

«إنيّ أفتقد ما انتزع مني من أعضاء». صمتت هنيهة ثم أضافت: «لربما بعض البويضات التي فقدتها كان يمكن أن تكون إنساناً متميّزاً، طبيباً ماهراً يعالج الآخرين، أو مخترعاً يقدم شيئاً جديداً للإنسانية، إنهم أطفالي المفقودين.

استيقظتْ في منتصف الليل ودفعتْ بغطاء السرير بعيداً وقالت متأففة: «لا أستطيع التنفس، أحس بجسمي يحترق، افتح النّافذة فالحرارة لا تطاق».

«الجوّ ليس حارّاً كما تعتقدين، هذه أعراض سنّ اليأس، موجات من الحرارة تجتاح جسمك فجأة من وقت لآخر».

اعتبرت كلامي هذا إهانة لها، فصرخت في وجهي:

- انصرف عنّي، اذهب إلى جهنّم، وجودك بجانبي هو سبب كلّ مشاكلي، أنت مصدر إزعاجي والسبب في ارتفاع حرارتي.

جاء موعد الجلسة الأولى لجرعة الكيماوي. «سأصبح صلعاء، أليس كذلك؟».

«بعض النساء يلبسن باروكة قبل أن يغزو الصلع رؤوسهن».

قالت لها الممرضة بعد أن حقنتها بالجرعة السحرية. امرأة تلفّ رأسها بمنديل أحمر، عيناها بلا حواجب أو رموش قريبة منها همست في أذنها:

«زوجي يقول إنني أبدو كنجمة إغراء في العروض الجنسية».

قمنا بشراء الباروكة حسب نصيحة الممرضة. وعندما وصلنا البيت وضعتها في الخزانة.

«أعتقد أنني لن أستعملها أبداً، يبدو شكلي فيها كرجل يرتدي لباساً تنكّريّاً».

في الصباح لاحظت بعض شعرها مبعثراً على الوسادة وبلاط الحمام، فقالت والألم يعتصرها:

«الشعر يتساقط من كل مكان- رأسي، حواجبي، رموشي، تحت إبطي حتى شعر... أراه ينساب في مصرف الحمّام كل يوم. إنّي أبدو كجرذ وقع في طشت ماء، أو شيء مضغ ثم لفظ. لقد أصبحتُ صلعاء تقريباً».

أحضرتُ لها قبعة بيسبول لتخفي صلعها أثناء العمل، فحالتها لم تثنها عن عملها ولو ليوم واحد. أمّا أنا، لم يكن بمقدوري أن أعمل منذ إصابتها بالمرض. كانت وظيفتي تقديم الدعم لها وإسعادها.

«لستَ مضطراً لتكرّس كل وقتك لي. إني أستردّ عافيتي الآن». قالت لي.

في الأيام الأخيرة لم تعد تستعمل القبعة. حلقت بقايا الشعر الذابل على رأسها وصارت تذهب للعمل صلعاء دون باروكة. كان في تعاملها مع صلعها ما يثير الاستغراب، وعدوانيّ في الوقت نفسه، كأنها تصيح في كلّ مكان: «أنا مصابة بالسرطان وعليكم تقبّل الأمر».

«كيف تشعرين؟»، سألتها.

«لا شيء، فأنا مصنوعة من الفولاذ والخشب». قالت ضاحكة.

ازدادت تصرفاتها غرابة في الأيام الأخيرة. مرّة وقفت على السرير عارية تعرض عضلات يدها كأنّها بطل من أبطال كمال الأجسام، وأخذت تردّد بصوت عال: «أنا الرجل السرطاني، أنا الرجل السرطانيّ».

شعرتُ بالحزن عليها فاقتربت منها لاحتضانها.

- لا تفعل. ستندم.

- قصدي ليس كما تفكرين، فقط أحاول أن أعبر عن حبي لك.

- لستُ في مزاج يسمح بهذا. لا أشعر بأيّ ارتباط مع أي إنسان، حتى مع نفسي.

- أنت تصدّينني.

- ما زلت في مرحلة النّقاهة.

- لقد مضى ثمانية عشر أسبوعاً.

«هل بإمكاني أن أحضنك؟» قلت. فحملقت في وجهي وقالت:

- لماذا تصرّ على هذا؟ أنت عنيد. تطلب مني أشياء لا أستطيع القيام بها.

- حتى العناق!

- لا أستطيع ذلك.

- العناق أمر طبيعيّ بين الناس ولا يحتاج إلى إحساس خاص، بإمكاني أن أحتضن البوّاب.

- ما أحتاج إليه الآن زوج يكون كنبتة في أصّيص، لا يطالب بشيء.

- النبات يحتاج إلى الماء.

- كمية قليلة فقط، كنبات الصبار أو الأركيدا.

- لماذا ترفضين أن تكوني إنسانة؟

- لا يهمّني ذلك.

أمر غريب. إنّ ما يتوقّعه المرء من إنسان مصاب بالسرطان أن يصبح أكثر لطفاً وتقديراً للآخرين. ولكنّ

تصرفاتها هذه لم تكن غريبة عليّ، كانت هكذا دائماً.

في أحد الأيّام عندما عادت من العمل أخبرتني بقصة غريبة، قالت:

«حضر لعيادتي اليوم شخص ذكّرني بك، كان في مشادّة مع زوجته. تخيّل! كانت واقفة في غرفة المعيشة توجّه إليه كلاماً لاذعاً، وقبل أن تكمل جملتها الأخيرة قفز من النافذة. يمكنك أن تتخيّل كم كان غضبها لأنه لم يعطها الفرصة لإكمال كلامها. أخبرتك بهذه الحادثة لاعتقادي بأنك ستجد الخبر مثيراً».

بدأت العلاقات تتأزّم بيننا وصار لا بدّ من إنقاذ الوضع، فاشتريت تذكرتين إلى باريس. فحسب اعتقادي أنّ زيارة تلك الأماكن وتتبع خطانا أثناء زياراتنا السابقة سيكون له أثر إيجابي لا شعوري على علاقتنا.

قلت لها:

- من الضروري أن نقوم بعمل ما، وقد تكون باريس مكان مناسب لإنعاش حياتنا.

- ليس مهماً أين أكون. أنا دائماً أنا. أنا والسرطان، إنه يصاحبني أينما ذهبت.

في المطار في باريس، يبدو أنّ رجال الجمارك لم يعتادوا على رؤية امرأة صلعاء، فراحوا ينادونها بالسيد.

« جاء دورك يا سيد، تقدّم هنا يا سيد». زوجتي –»زوجي» أحبّت ذلك. كانت تبتسم وتقف كما يقف أبطال كمال الأجسام، وتكشف عن عضلة يدها اليمنى وتقول: « أنا الرجل المسرطن، أنا الرجل المسرطن».

باريس عشقي. كنت دائماً مغرماً بها، والآن هي خندقي الأخير لإنقاذ زواجنا، إنقاذ نفسي وإنقاذ زوجتي.

أثناء قيامنا بإجراءات التسجيل في الفندق ذكّرتها بزيارتنا الأخيرة عندما أسْعفتْ رئيس الطباخين الذي قطع إصبعه مما جعل من الممكن وصله ثانية.

« لقد صنعتِ تاريخاً لنفسك هنا. هل تذكرين العشاء الفاخر الذي أقيم على شرفك؟»

قادنا المراسل إلى غرفتنا لنفاجأ بلافتة ترحاب كبيرة على الباب، وعندما دخلنا لاحظتُ أنّ الغرفة أعدت بشكل متميز لإسعادنا- سلة كبيرة فيها أفضل أنواع الفواكه، والثلاجة ملأى بمختلف أنواع الأشربة.

«لا أدري، إحساسي مختلف عما كان في الزيارة السابقة». قالت، ثم فتحت قنينة مياه معدنية وشربت. قطبت حاجبيها وقلبت شفتيها وقالت بامتعاض:

- حتى المياه ليست على ما يرام.

- قد يكون الماء جيداً ولكن المشكلة أنت.

«نظرتنا للأمور مختلفة كالعادة». قاصدة بذلك أنني دائماً على خطأ وهي على صواب.

«هل مزاجك سيء اليوم أم السرطان هو السبب؟»، سألتها

«ربما أنت السبب،» قالت.

- إن كنتِ غير سعيدة، بإمكاننا أن نرجع في الحال. جئنا إلى هنا على أمل أن يتحسن مزاجك.

«لن أستطيع التعرف على نفسي لو تغير مزاجي». صمتت قليلاً ثم أردفت: «ما الذي يدفعك لتبقى معي ما دمت سيء المزاج؟».

- كان هدفي دوماً أن أسعدك آملاً أن تتحسن الأمور بيننا.

- أنا لا أستطيع أن أكون إلاّ كما أنا. لا أستطيع أن أفعل ما تريد.

في مدينة الملاهي اقترحتُ عليها أن نجرّب ركوب الدّواليب للمتعة والإثارة، وعندما كنّا في القمّة، نظرت إليّ وقالت:

- إنّي أعيش أتعس أيام حياتي. إنه ليس السرطان فقط،، لم أكن أحسّ بالسعادة حتى قبل إصابتي بالسرطان. كانت حياتنا مريرة. لم نكن أبداً على وئام، فنحن لا نصلح لبعضنا، ألا توافقني الرأي؟

- صحيح أننا لسنا متوافقين، ولكننا على درجة كبيرة من التلاحم لا يمكننا أن نفترق.

«نحن عالقان». قالت

- أتراهنين على ذلك؟

- لا. أنا أقصد أننا عالقان في الدولاب، ألا تلاحظ أنّها لا تتحرك؟

- إنها ليست عالقة، توقفت فقط، يخفضونها من حين لآخر أثناء الدوران.

«أنت السبب. أنا أكرهك، ومع ذلك عليّ أن أداريك وأرى وجهك كلّ يوم»، قالت وهي تبكي.

- لستِ مضطرة لذلك، إن كنت لا ترغبين، بإمكاننا أنْ ننفصل.

في الواقع كنتُ قد تفوقت على نفسي ووصلت لمرحلة من النضج تجعل الانفصال في نظري أمراً رهيباً. إنه الموت بالنسبة لي، بوجودها ودونه، جئت إلى باريس لتحقيق التقارب والتوافق، ولكني الآن أتوق إلى الرجوع والابتعاد عنها. إذا فشلت رحلتنا سيستمرّ بؤسنا، ستكون في صراع مع الموت من السرطان، ومع ذلك تستمر مشاجراتنا، هذا يفزعني ويجعلني أحس بالاختناق، يجب أن أهرب.

قررت أن يكون وقت هربي بعد احتساء القهوة في طريقنا إلى الأوبرا. وقفت متحسساً جيوبي متظاهراً أنني أبحث عن نظاراتي.

«يبدو أنني نسيتُ نظاراتي، لا بدّ أنني نسيتها في الفندق. ابقي هنا وسأعود بأسرع ما يمكن، أنت تعرفين أنني لا أستطيع أن أشاهد الأوبرا دون نظارة»، سلمتها التذكرة وخرجت.

كان ذلك أشجع عمل قمت به في حياتي. رجعتُ إلى الفندق وحزمت أمتعتي. سأنطلق، سأهرب بعيداً، قد لا أرجع أبداً. سأبدأ من جديد مع امرأة أخرى سرّاً. أمسكت بالحقيبة لأنطلق، ولكن عندما حاولت رفعها، شعرت فجأة بأنّ شرخاً قد قصم ظهري، فهويت على الأرض والشرر يتطاير من عينيّ من الألم الذي أخذ يسري حاراً من أعلى ظهري إلى أخمص قدمي.. استلقيتُ على الأرض معتقداً أنني إذا بقيتُ ساكناً سألتقط أنفاسي وأتجاوز المحنة. تجاهلتُ رنات التلفون المتكررة، لا بدّ أنها استطولت عودتي. كان جسمي قد بدأ بالإسترخاء عندما سمعتُ طرقاً على الباب. كنت متأكداً من الطارق. فشعرتُ بالتوتر في جسمي، وتشنجت عضلات ظهري من جديد. أحسستُ بالشلل يتسلل إلى أسفل ركبتي.

«اعتقدتُ أنّ شيئاً رهيباً قد حدث لك. لماذا لم ترد؟ ظننتُ أنك قد انتحرت. هل كنتَ تحاول الهرب وجبنت؟ قل شيئاً».

لم أرد، لأني أعرف أنّ الرد يعني أن يطول النقاش ليتحوّل إلى مشادة عنيفة. فبقيتُ صامتاً -نبتة في أصيص- ومع ذلك لم تكن راضية.

(هومز، كاتبة اميركية معاصرة، مشهورة برواياتها وقصصها المثيرة للجدل. اختيرت عام 2008 كأفضل كاتب للقصة القصيرة).

مصدر الترجمة:

«Do Not Disturb». A. M. Homes. In Ben Marcus (editor). The Anchor Book of New American Short Stories. Anchor Books (A Division of Random House. Inc. New York. 2004. pp. 51-77).

عنـــد الحـــلاّق

تأليـف: أنطون تشيخوف*

ترجمة: حسام حسني بدار

الوقت هو الصباح، والساعة لم تصل إلى السابعة بعد. ومع ذلك فإنّ صالون الحلاقة الذي يملكه ماكار كوزمتش بليوستكين مفتوح بالفعل. الحلاق نفسه -وهو شاب في الثالثة والعشرين غير مُغتسل وذو شعر ينّقط زيتا، لكنه شديد التأنق- كان مشغولاً بترتيب المكان. صحيح أنه ما من شيء هناك كان يستحق الترتيب، لكنه كان يتصبّب عرقاً من شدة ما بذله من جهد. ففي مكان ما كان يمسح بخرقة، وفي مكان آخر كان يكشط بإصبعه أو يمسك ببقّة ويزيلها عن الجدار.

حانوت الحلاق هذا صغير، ضيّق، وغير نظيف. وبين نافذتيه المعتمتين يوجد باب ضيّق مهلهل، يعلوه جرس يرتجف ويُصدر رنيناً ضعيفاً من تلقاء نفسه ودون استفزاز من أحد. وهناك مرآة معلقة على الجدار تشوّه هيئة من ينظر إليها بطريقة عديمة الرحمة، علماً بأنّ الحلاقة وقصّ الشعر يتمّان أمام هذه المرآة. وعلى المنضدة الصغيرة المشبعة بالدّهن وغير النظيفة --تماماً كالحلاق نفسه- هناك كل شيء: أمشاط، مقصّات، شفرات حلاقة، قليل من شمع الشوارب، قليل من البودرة، وقليل من الكولونيا الممزوجة بكثير من الماء. وبلا ريب لا يساوي الحانوت بمجمله أكثر من 15 كوبك(1).

صدر عن الجرس العليل أنين ضعيف، ودخل الحانوت رجل كهل يرتدي جلداً مدبوغاً وحذاء طويل الساق ويُلفّع رأسه وعنقه بوشاح نسائي. هذا الرجل هو إيراست إيفانتش ياغودوف -عرّاب ماكار كوزمتش الذي خدم يوماً كحارس للمجلس الكنسي، ولكنه يعمل الآن كصانع أقفال.

"ماكاروشكا! أسعدت صباحاً يا ولدي العزيز"، قال القادم الكهل للحلاق المنهمك بالترتيب.

قبّلا بعضهما، وأزاح ياغودوف الوشاح عن رأسه وجلس.

- كيف حالك؟

- لستُ على ما يرام يا ولدي. إنني أشكو من الحمّى.

- لا تقل هذا. الحمّى؟!

(نعم. لقد رقدتُ في السرير شهراً كاملاً، وظننتُ أنني سأموت. وها هو شعري قد طال، والطبيب يقول إنه يجب عليّ أنْ أحلقه، وإنه سينمو ثانية أقوى ممّا كان عليه. لذا فقد فكرتُ في نفسي: "سأذهب إلى ماكار، فالقريب أولى من الغريب. وهو سيقوم بالحلاقة أفضل من غيره، ولن يتقاضى منّي شيئاً مقابل ذلك"، وصحيح أنّ المسافة بعيدة، لكنني اعتبرتُ ذلك نوعاً من التريّض).

"سأقوم بالحلاقة بكل سرور. تفضل بالجلوس هنا"، قال ماكار كوزمتش وهو يشير بقدمه إلى الكرسي.

* كاتب ومترجم أردني.



الكاتب الروسي أنطون تشيخوف

جلس ياغودوف، ونظر إلى نفسه في المرآة، ومن الواضح أنه أعجب بما رأى. المرآة عكست وجهاً منحرفاً، بشفاه منغولية وأنف عريض أفطس، وعينين مثبتين في منتصف الجبهة.

وضع ماكار كوزمتش حول كتفي زبونه قطعة قماش بيضاء بها بقع صفراء، وبدأ العمل بمقصّه.

- سأجعلك تنعم بحلاقة ناعمة.

- بالتأكيد، فالشعر سينمو وقد ازداد كثافة.

- كيف حال عمتي؟

- لا بأس بها، فمنذ بضعة أيام عملت قابلة لإحدى السيدات وتقاضت روبلاً كاملاً.

- روبلاً! أحقاً! أمسك بأذنك.

- إنني ممسك بها، هلاّ حرصت على ألا تجرحني، آه، إنك تؤلمني، إنك تشدّ شعري.

- هذا لا يهم، فنحن لا نستطيع أن نتفادى هذا في عملنا، وكيف حال آنا إيراستوفنا؟

- إبنتي؟ إنها على ما يرام، لقد خُطبت في الأسبوع الماضي إلى شيكن، لماذا لم تأتِ؟

توقّف المقص عن العمل، وأنزل ماكار كوزمتش يديه، وسأل بوجل:

- من الذي خُطب؟

- آنا.

- كيف حصل ذلك؟ لمن؟

- شيكن، بروكوفي بتروفتش، خالته تعمل مربية منزل، وهي امرأة لطيفة، وطبعاً نحن مسرورون بهذه الخطبة، الزفاف سيكون في غضون أسبوع، ليتك تأتي: سننعم بوقت ممتع.

"لكن كيف كان ذلك يا إيراست إيفانتش؟"، يقول ماكار كوزمتش بشحوب ودهشة، وكتفيه ترتجفان.

- هذا مستحيل تماماً، لماذا آنا إيراستوفنا بالذات؟! إنني أكنّ لها مشاعر قوية، وكان لديّ نيّة التقدّم لها، كيف حدث هذا؟

- ما بك؟ لقد خُطبت إليه، وهو شخص طيب.

تصبّب العرق البارد من وجه ماكار كوزمتش، الذي وضع مقصّه على المنضدة وبدأ يحكّ أنفه بقبضة يده.

- لقد كان لديّ نواياي، إنّ هذا مستحيل يا إيراست إيفانتش، إنني... إنني مغرم بها، وقدّمتُ لها قلبي... وعمتي وعدتني، لقد احترمتك دائماً كما لو كنت أبي... وكنتُ أقصّ شعرك دائماً دون مقابل... وأقدّم لك الخدمات تلو الخدمات، وعندما مات أبي أخذتَ الأريكة وعشرة روبلات ولم تعدهما، هل تذكر ذلك؟

- أذكر! بالطبع أذكر. لكنك يا ماكار لستَ نداً لمن خطب آنا. فأنت لا تملك المال أو المركز، ومهنتك تافهة.

- أما شيكن فغني، أليس كذلك؟

- شيكن عضو نقابي، وهو يملك مالاً كثيراً. فلا داعي لمناقشة الأمر، فكلّ شيء قد تمّ ولا تغيير له يا ماكاروشكا. أنصحك بالبحث عن عروس أخرى... والعالم ليس صغيراً جداً. هيا تابع عملك. لماذا توقفت؟!

وقف ماكار كوزمتش صامتاً وبلا حراك، ثم أخذ منديلاً من جيبه وبدأ بالبكاء.

"توقف عن ذلك"، قال إيراست إيفانتش مواسياً، ثم تابع: "دع عنك هذا ولا تبكِ كالنساء. انتهِ من رأسي أولاً، ثم إبكِ. إليك بالمقصّ".

أمسك ماكار كوزمتش بالمقصّ وحدّق به بعيون فارغة لدقيقة ثم أسقطه على المنضدة ثانية، ويداه ترتجفان.

- لا أستطيع أنْ أكمل عملي، على الأقل الآن. لا أقوى على ذلك. إنني رجل تعس، وهي فتاة تعسة. لقد أحببنا بعضنا وتعاهدنا على الزواج، لكنّ أناساً عديمي الرحمة فرّقوا بيننا. اذهب يا إيراست إيفانتش، فإنني لا أطيق رؤيتك.

- إذاً سآتي غداً يا مكاروشكا، وستنهي حلاقتي عندئذ.

- حسناً.

- هدّئ من روعك، وسآتيك في الصباح الباكر.

كان نصف شعر إيراست إيفانتش فقط محلوقاً حتى الجلد، ويبدو به كمجرم مُدان. وكان أمراً أخرقاً أنْ يُترَكَ برأس كهذا، لكن لم يكن باليد حيلة.

لفّ الكهل رأسه بالوشاح وخرج من حانوت الحلاق. أما ماكار كوزمتش، الذي أصبح بمفرده،

فجلس وأخذ ينتحب بهدوء.

في وقت مبكر من صباح اليوم التالي جاء الزبون غير المرحّب به إلى صالون الحلاقة ثانية.

"ماذا تريد؟"، سأله الحلاق ببرود.

- انّهِ عملك معي، فنصف شعري ما يزال بحاجة لحلاقة.

- حسناً. من فضلك أعطني النقود مقدّماً، فلن أقصّ شعرك دون مقابل.

دون أن ينّبس ببنت شفة خرج إيراست إيفانتش من صالون الحلاقة. وحتى يومنا هذا لم يزلْ شعره طويلاً من إحدى جهتيّ رأسه، وحليقاً حتى الجلد من الجهة الأخرى. فهو يعتبر أنّ من السفه أنْ يبذّر مالاً على حلاقة شعره، وينتظر أنْ ينمو شعره من تلقاء نفسه على الجهة الحليقة. والطريف في الأمر أنه رقص في حفل زفاف ابنته وهو بهذا الشكل.

*** أنطون تشيخوف (1860-1904): طبيب وأديب روسي، ومن أشهر كتّاب القصة القصيرة قاطبة.**

الهوامش:

1- الكوبك: عملة روسية، ويشكل جزء من مائة من الروبل.

عنوان هذه القصة بالانجليزية "At the Barber's"، وهي مأخوذة من موقع:
www.classiclit.about.com.

عن اللغة العربية

شعر وترجمة : آنا ماريا بيانكو

رأيتُ الفجر يوماً
فأردتُ أنْ أتعلّم لغة الشمس
التي تطلع
إذن بدأتُ أكتب من الشرق إلى الغرب
وكنتُ أحلم بالبدو وورود الصحراء
وكنتُ أسمع الموسيقى
التي حملها البحر
كما تعلّمتُ أنّ الحلق عميق حتى البطن
وأنّ حروفاً قادرة على الرحلة
من واحد إلى آخر دون أن يضعن
ذهاباً وإياباً
ذهاباً وإياباً
من العقل لشعر قديم إلى قلبه
ولأغنيات الحب والفخر
إنها أنغام لا نهائية
ولديها إيقاع مسموع أبداً
في الظاهر فقط



لوحة للفنان رفيق اللحام

- آنا ماريا بيانكو: شاعرة إيطالية معاصرة. تخرجت من كلية الدراسات الإسلامية والعربية بالجامعة الشرقية في مدينة نابولي. سكنت لمدة سنة في باريس، وقامت بإعداد أطروحة عن الأدب العربي المعاصر بعنوان (تطورات جديدة في القصة القصيرة العربية: حالة زكريا تامر في "تكسير ركب").

- مصدر الترجمة: وردت هذه الترجمة من المؤلفة شخصياً أثناء إقامتها القصيرة في عمّان، حيث كانت قد كتبت قصيدتها هذه بالإيطالية، وترجمتها بنفسها إلى اللغة العربية.

- كاتبة إيطالية

المقدّمة:

محمد طمليه: إرادة انعتاق، ومرآة صِدْق

لأول مرة، عبر مراجعتي مواد ملفّ من ملفات "أفكار"، يلفت نظري هذا الكمّ من المفردات الغرائبية تضمنتها عناوين ومضامين مقالات وشهادات ودراسات هذا الملفّ، وكأنّ الكتابة عن محمد طمليه تخضع لسحر طمليه نفسه، كأنها عتبات تشبه ما أراده طمليه، لكنها تُفضي إلى معمار نصي مؤثث بكل ما هو ممكن من مشاعر وأحكام وآراء، وفيها كلها رائحة طمليه، وسطوة حضوره.

كأنّ محمد يغرينا بالخروج من عباءة وقارٍ نتغلّف بها، فنسلخها عنا، لنجدها تتسامى في مسامات جلودنا، ولا تكفي إرادة الانعتاق لننعتق!! لكنهم هنا خرجوا بحقّ، لتأخذهم صحوة، وتتجلى أصواتهم وتتحرر من رهبة الخروج عما هو عرف وتقليد؛ إن كان بالكلمة أو المضمون، ولن يُفاجأ القارئ بذلك في كل ما تضمنه هذا الملفّ من مواد.

كأن طمليه مرآة نحرر فيها أنفسنا؛ مرآة الصدق، وخيمة الطمأنينة التي تقول: "من نظر فيّ فهو صادق.. هو آمن".

وُلد محمّد عبد الله مصطفى طمّليه في 1957/11/14 في قرية أبو ترابة/ الكرك، أنهى الثانوية في مدرسة رغدان الثانوية بعمّان سنة 1975، ودرَس اللغة العربية وآدابها في الجامعة الأردنية لمدة أربع سنوات إلا أنه فُصل سنة 1979 لأسباب سياسية قبل إتمام دراسته.

عمل سكرتيراً تنفيذياً لرابطة الكتّاب الأردنيين (1979-1983)، وكتب عموداً يومياً في صحيفة "الدستور" منذ 1983، وفي التسعينيات، تنقّل بين "الدستور" و"صوت الشعب" اليوميتين، و"عبد ربه" الساخرة و"البلاد" الأسبوعيتين. أصدر صحيفة "الرصيف" الأسبوعية الساخرة في شهر حزيران سنة 1991 واستمرت حتى منتصف 1996 حيث توقفت بسبب تعثرها مالياً، ثم أصدر صحيفة "قف" في شهر آب سنة 1996 ورأسَ تحريرها، وما لبث أن توقفت عن الصدور هي الأخرى. عمل مديراً ثقافياً لجاليري الفينيق للثقافة والفنون بعمّان (1992-2000)، وواصلَ كتابة عمود يومي في صحيفة "العرب اليوم" منذ 1996 حتى وفاته.

نال جائزة رابطة الكتّاب الأردنيين في مجال المقالة سنة 1986، وكرّمه الملك عبد الله الثاني بن الحسين بعيد صدور كتابه "إليها بطبيعة الحال" سنة 2007.

صدر له: "جولة العَرَق"، قصص، 1980. "الخيبة"، قصص،1981. "ملاحظات حول قضية أساسية"، قصص، 1981. "المتحمّسون الأوغاد"، قصص، 1986. "يحدث لي دون سائر الناس"، نصوص ومقالات ورسوم كاريكاتيرية (بالاشتراك مع رسام الكاريكاتير عماد حجاج)، 2004. "إليها بطبيعة الحال"، نصوص ومقالات ساخرة، 2007. "الأعمال القصصية"، 2009. "على سرير الشفاه"، مقالات ساخرة، 2012. "شاهد عيان"، 2013.

توفّي يوم 2008/10/13 في عمّان.

مجدولين أبو الرب

أشهد أنك قد عشت

أحمد طمليه

أذكر من ضمن ما أذكر، حالة سوء الفهم التي انتابت أهالي قرية "أبو ترابة" جنوب الأردن مسقط رأس محمد، فقد ولد محمد يوم 14 /11 / 1957، وكان أبي يومها مدير المدرسة، فأعلن عن تعطيل المدرسة. بعضهم ظنّ أنّ العطلة سببها ولادة محمد ولم يخطر في بالهم أنّ ذلك اليوم يصادف عيد ميلاد جلالة الملك المغفور له الحسين بن طلال.

وأتذكر أنّ محمد أحرز في التوجيهي 79%، وبالمناسبة فقد تقدّم محمد للامتحان في اليوم الذي توفي به أبي عام 1975، غير أنّ محمد سخر، لاحقاً، من الامتحان وقال: الأغبياء فقط هم الذين يحققون علامات عالية.

وأذكر أنّ محمد كان يرى في كل من يحاول أن يشاركه حياته جحيماً. ولهذا عندما سئل: لماذا لم تتزوج؟.. قال: نسيت!

أتساءل: متى عرفتُ أخي وشقيقي محمد طمليه: قبل تاريخ 13 /10 / 2008 أم بعد هذا التاريخ؟ أقصد قبل وفاته التي تصادف في التاريخ المذكور، أم بعد وفاته؟ ولا أدري لماذا أنحاز، دائماً، للإجابة الثانية، فقبل ذلك كان محمد شقيقي في إطار أسرة كبيرة، فيها أمّ وأب وأشقاء وشقيقات، أما بعد ذلك فالأمر يختلف، أو بالأحرى ثمة "محمد" آخر، أتعرف عليه من جديد.

وحتى لا أهضم حقي أو حق أحد، لا أدعي أننا كنّا أسرة طبيعية، فوفاة والدي مبكراً، واضطرار أمي أن تعمل من أجل أن تعيل أسرة مكونة من أحد عشر فرداً، وعدم وجود أقارب بمعنى الكلمة، أو حتى أصدقاء أو مقربين، جعلنا أسرة تمشي على خيط فاصل بين النار والنار، بين اللقمة واللقمة، بين وجبة الإفطار والأخرى.

ومحمد كان حاضراً، ليس بصفته فرداً من أفراد الأسرة، بل بصفة أخرى، لعلي أحاول أن أصفها: لقد أوحى لنا محمد أنّ طعم الوحل حلو، وأنّ المشي حافي القدمين في الشتاء القارس رياضة، وأنّ التزاحم عند النوم بحثاً عن الدفء لعبة لا يتقنها إلا الفقراء، بل لقد أوحى لنا أنّ الفقر بحد ذاته أمر يدعو للفخر، ويمكننا أن نمشي مرفوعي الرأس عندما تكون بطوننا فارغة!

هو شيء أقرب إلى الكذب، أو هو الصدق بعينه!

كنت أضحك كثيراً عندما أقرأ أو أسمع لـ "محمد" نصاً جديداً، خاصة عندما يلقيه هو، وأردّد معه وهو يقول باللهجة المصرية (أصابعي تلف بالحرير)، واليوم عندما أقرأ النص نفسه أصاب بإحساس غامض، كأنّ ذلك الإنسان الذي كنتُ أعيش معه، ليس هو هذا الكاتب نفسه الذي أقرأ له.

ما أصعب أن تكون إنسان مرهف الحس، في عالم ما أسهل عليه أن يدوس على الأحاسيس والمشاعر، ما أصعب أن تكتشف أنّ قهقهة محمد في ذلك الحين ما هي إلا نحيب، شكل من أشكال الاجهاش في البكاء. كيف واجه محمد البؤس والفقر وروحه تختال في الفضاء الرحب.

كاتب أردني.

قال: (ما أسوأ أن تكون فقيراً وابن مخيم).

وقال: (أسوأ ما في الأمر أن تكون طفلاً وفقيراً).

وقال: (الكاتب الذي يحترم نفسه يجب أن يكتب عملاً واحداً فقط في حياته).

وعندما سألته: هل كتبت العمل؟

قال: بالتأكيد!

سألته: أين هو؟

قال: ابحث عنه بين نصوصي.

وها أنذا أبحث. بعد وفاته مباشرة سارعتُ إلى نشر جميع ما سمّاه هو "قصة" تحت عنوان "الأعمال القصصية الكاملة". ثم نشرتُ المقالات التي خصّ بها مرض السرطان تحت عنوان "على سرير الشفاء". ثم تابعتُ نشر مجموعة من مقالاته في كتاب بعنوان "شاهد عيان". ثم عدتُ واستعدتُ الكتب التي كان محمد قد نشرها في حياته: إليها بطبيعة الحال" و "يحدث لي دون سائر الناس".

وفي كل مرة أدرك أنّ محمد الذي كتب هذه النصوص، ليس هو محمد الذي كان يعيش بيننا. أي إذا أردتَ أن تعرف "محمد" عليكَ أن تقرأه من جديد. ذلك أنّ محمد ونصه ضدان لا يلتقيان. وهذه مسألة تحتاج إلى توضيح: لقد كان ثمة فجوة، أو هوة كبيرة بين محمد ونصه. ففي الوقت الذي كان فيه نص محمد يتلألأ كنجمة في السماء، كانت، لأسباب كثيرة وظروف مختلفة، قدما محمد في الوحل. ولهذا ربما، كنّا نلاحظ كيف كان محمد يحاول أن يرتقي إلى مستوى نصه، فيتحدث متوتراً غالباً، مسكوناً بهواجس كثيرة دائماً، يتمنى لو يطير. ومن هنا ربما أيضاً لم تكن السيجارة تفارق إصبعيه، ولم يكن المكان يتسع له. فتجده مثل الرحالة: يتنقل من بيت إلى بيت، ومن حي إلى حي، ومن مكان إلى مكان. عبثاً يحاول أن يهدّئ من روع روحه التواقة لأن تطير. وحين تعذر عليها ذلك اختارت الرحيل.

هكذا عليّ أن أقرأ محمد حتى أفهم العبارة التي خطها على ورقة مهملة بإصبعين مرتجفين، وخط صغير مائل ومفادها "أشهد أنني قد عشت".

محمد.... رغم كل شيء أشهد أنك قد عشته



نصف دجاجة طُمّليه.. فأين النصف الآخر؟!

حميد سعيد

من عاداتي في القراءة، أن أضع قريباً منّي، حيث أكون، عدداً من الكتب، أعود إليها بين الحين والحين، وهذه العودة بمثابة استراحة من القراءات المبرمجة، ومن هذه الكتب، ألف ليلة وليلة، ولسان العرب لابن منظور، وديوان المتنبي وديوان أبي نواس، وبعض المختارات الشعرية القديمة، مثل ديوان الحماسة لأبي تمام، والمفضليات التي جمعها المفضّل الضبّي، وشعراء الواحدة للكنعاني.

أضف إليها، كتابات الجاحظ والتوحيدي ومسرحيات شكسبير، وهذه الكتب تتغير أحياناً، فيبتعد كتاب ويقترب آخر.

وحين أقمتُ في عمّان، منذ خريف العام 2003، بعد احتلال بغداد، ما عاد يتيسر لي، جميع ما ذكرت من هذه الكتب، حتى التي أستعيرها من الأصدقاء، لا تحقق لي ما أشرت إليه، في ما اعتدت عليه في القراءة.

وإذ كانت علاقتي بكتابات محمد طمليه، قديمة نسبياً، وتحديداً منذ أن قرأت مجموعته القصصية "المتحمسون الأوغاد" صرتُ حريصاً على أن أتابعه بالقدر الذي يتاح لي، في كل ما يكتب، فإنّ هذا الحرص، كان أكثر يسراً، مذ تعرفتُ عليه في إحدى دورات مهرجان الفحيص، بعد ذلك صرنا نلتقي، كلما كنتُ في عمّان، فيطلعني على جديده.

وبعد إقامتي في عمّان، صار متاحاً لي أن أتابعه في ما يكتب للصحافة اليومية، وما فاته أن يهديني إصداراته الجديدة وأن يمدني بما أطلب من قديمه.

وإذ لاحظ اعتزالي الحياة العامة وابتعادي عن أيّ نشاط ثقافي، وكان ذلك خياري، كما قلتُ في مناسبات سابقة، إلاّ أنه ظنَّ أنّ الأمر خارج عن إرادتي، فحاول أن يخرجني من عزلتي، فدعاني إلى مشاركته في سهراته، وحين استجبتُ مرة أو مرتين وجدني غير قادر على الانسجام مع ما كان فيه، بل فاجأه أنّ الوقت يمرّ، وأنا غائب داخل حدود ما كنتُ فيه من عزلة، ففتح لي بيته، ودعاني غير مرة إلى مقاهي الليل التي كان يرتادها، لكنني لم أكن قادراً على أن أتجاوز ما كنتُ فيه، لأشاركه في ما هو فيه.

وكان يذهلني في إقباله على الحياة، رغم ما كان يفعله السرطان بجسده، غير أنّ روحه ظلّت معافاة ولم تتأثر بما كان يحدث في الجسد، وظلَّ يواصل الكتابة بكل مقوماتها الإبداعية، رغم ما نعرف من علاقة بين حيوية جسد الكاتب وحيوية ما يكتب، ولم يتراجع نصّه، جمالاً وفكراً، حتى أيامه الأخيرة.

واحتلت كتاباته، مكاناً قريباً مما كنت أقرأ، إلى جانب ما كنت اعتدت عليه، من كتب لا تفارقني، وهذه الكتب قد تتغير حضوراً وغياباً.

كاتب عراقي.



إنّ قراءاتي في كتب محمد طمليه، أقرب إلى أن تكون مثل قراءاتي الشعرية، فأمدّ يدي إلى واحد من كتبه دون تحديد، ثم أفتح الكتاب من غير أن أقصد صفحة محددة أو نصّاً معيناً، وأقرأ ما يقع أمام ناظري، فإذا انتهيت منه، أعيد ما فعلته في المرة الأولى، وهكذا تتوالى قراءاتي في كتاباته.

إنّ ما تركتْ هذه القراءات المتواصلة في كتابات محمد طمليه، من انطباع عندي، هو أنه في جميع ما يتناول من موضوعات، سياسية أو ثقافية أو اجتماعية، يظلّ حريصاً على أن يتوفر في ما يكتب، الشرط الجمالي، في جملة بُنى الكتابة، شكلاً ولغةً، ورغم حرصه على الموقف في معظم ما يكتب، فإنه لا يتّكئ على الموقف، بل تكون جماليات الإبداع في نصه، مهما يمنح الموقف عمقاً ويخرجه من حدود الآني والمرحلي، ليطلقه في فضاء الحياة وتخوم المستقبل.

ومحمد طمليه، إنساناً ومبدعاً، كما وصف نفسه يوماً دون ادعاء قائلاً: "أريد أن أداوم في الحياة من دون جرس الصباح، وأريد أن أخرج من الحياة دون استئذان من مربي الصف، وأريد أن ألعب رياضة في حصة التاريخ وأن أعالج مسألة الحساب في حصة العربي، وأن أنتصب أرجوحة في غرفة المدير".

ويقول، وهو كذلك كما عرفته فعلاً: "ها إنني أحشو جيوبي بالماء، أحشو حذائي بالخطوات اليافعة، أمشي.. أين؟ بعيداً من هنا".

نعم هو كذلك..

حين توفيت والدته، ذهبتُ إلى خيمة العزاء، واخترتُ مكاناً منزوياً، وفجأة جاء رئيس الوزراء، وكان أيامذاك، الدكتور البخيت، وفوجئت بمحمد، وهو يقف على مقربة منّي، ويوجه كلامه إلى الدكتور البخيت، ويتحدث عنّي، مانحاً إياي من الصفات الكريمة، ما يحرجني ذكرها الآن.

وبادر الرجل إلى دعوتي للجلوس إلى جانبه، وفعلتُ ذلك وأنا في أشد حالات الإحراج، وسألني بنُبل، إن كنتُ بحاجة إلى معاونة، فشكرته أجمل الشكر، وبقيتُ صامتاً إلى أن غادر خيمة العزاء.

والآن.. سأمدّ يدي إلى أحد كتب محمد طمّليه، وها أنذا أختار كتابه "شاهد عيان" وأفتحه، على نص بعنوان "نصف دجاجة" أعيد استنساخه هنا، ليشاركني المتلقّي متعة القراءة، حيث قال:

(زارني صديقٌ من قطر عربي شقيق - هو كاتب أو شيء من هذا القبيل، ويزور الأردن للمرة الأولى، كنا تعارفنا قبل سنة بالرسائل والهاتف، ثم فوجئت بمكالمة منه، قال فيها، إنه في "الساحة الهاشمية" وقد وصل للتو، "تعال خذني".

هبطتُ إلى هناك، ووجدته في المكان الذي اتفقنا عليه في المكالمة المشار إليها، تعانقنا، وأطعمته نصف دجاجة في مطعم "أنوار مكة" وكان ثمة على الطاولة توابع و"صلصات".

نام طوال بعد الظهر، ثم خرجنا عند الغروب إلى منطقة مطلّة في "أبو نصير" حيث أمكننا معاينة الشحوب والأفول، وأشير هنا إلى أنني حرصت على اصطحاب صديقي إلى معظم المعالم المتميزة في البلد، وظلّ صديقي مبهوراً، وأنا فرحتُ بذلك.

سألني صديقي: " ألا يوجد عندكم نصب للجندي المجهول؟".

لسنا في حاجة لمثل هذا النصب أيّها الصديق، ذلك أنه لا يوجد بيننا مجهول واحد، إنّ أي أردني هو "أشهر من نار على علم" ونحن نعرف أنّ "فلان" محسوبٌ على "فلان" وهما معاً محسوبان على "فلان" وفلان شخصياً، محسوبٌ أيضاً، وهناك "أضابير وملفات" لكل منا "إضبارة" وجهات ورصد ومرجعية، فما حاجتنا لـ"جندي مجهول" عندما يكون اللعب على المكشوف؟

اقتنع صديقي).

* * *

سأتلاعب بالدلالات، لأقول: إنّ نصف دجاجة طمّليه هذه، نراه من خلال نص إبداعي جدّ متميز، فهو في نصه هذا، يقول ما يفكر به، في نقد ما هو اجتماعي وفي الاعتراض على ما هو سياسي، غير أنه، وهو يفصح عن موقفه، لا يتساهل في الشرط الجمالي، سواء في البناء السردي المحكم أو في تجريبية لا تفارق الواقع، وأخيراً في لغة أدائية، فصيحة ومعبرة ومشرقة، لكن لو اخترنا أي نص آخر من نصوص محمد طمّليه، في كتابه "شاهد عيان" أو في كتبه الأخرى، لوجدنا النصف الآخر من دجاجة طمّليه، بكل مقوماتها الفكرية والجمالية، فهو من الكتّاب الذين لا تجد تبايناً في نصوصهم بين قوي وضعيف، أو هكذا أراه، مع أنني أعترف بانحيازي إليه، مبدعاً وإنساناً.

محمد طمليه الذي عرف سرّ الخلطة العجيبة

◄ نزيه أبو نضال

من يقرأ محمد طمليه لا بدّ أن يغصّ بالدهشة، مع انزياحات اللغة المفارقة، أو هو يجفل أمام مفاجآت كمائن المعنى المتفجرة!! التي يقودنا طمليه إليها، داخل دهاليز الكلمات المعتمة ومنحنياتها الغامضة، وهو، في كل مرّة، يأتينا بكشف جديد، لم تطأه قدم عاقل من قبل!!

من هنا وجدنا كتابة طُمَليه ليست مجرد كتابة مقالة ساخرة، وإنما تنتمي إلى عالم الإبداع الأدبي بامتياز، فهي نسيج وحدها.. فقد وجد صاحبها سرّ الخلطة العجيبة التي تحيل تعليقاً يومياً صغيراً، في صفحة جريدة، إلى نص إبداعي مدهش.. ذلك أنه، كما وصفته في أكثر من مناسبة، "قد استوفى شروط الأدب العظيم، بتقنياته الفنية المدهشة، وصياغاته الأسلوبية، وبكثافته الشعرية المحتشدة بالإيحاءات والترميزات والصور الجديدة". (أحصى د. راشد عيسى أكثر من 150 صورة أدبية غير مسبوقة في مقالات طمليه).

كتابة طمليه هي "السهل الممتنع بجدارة وامتياز تامّيْن... الفكرة بسيطة والتناول بسيط، ولكن ثمة بين السطور فكرة جهنمية تطلّ برأسها وتختفي، أو لعلها التقاطة بالغة الرهافة والحساسية لمفارقة ما، توجع القلب وتدفع للصراخ"...هكذا فإنّ السخرية تولّد الضحك من قلب الألم.

في نصوص طُمَليه الساخرة نراه يذهب إلى الشعر، رغم مرجعيته القصصية أساساً.. من هنا احتلّ الانزياح عن النظام اللغوي السائد مكان الصدارة في إبداعه. وفي فن الانزياح تكمن كما نعتقد عبقرية إبداع طمليه، وربما في الإضافة الخلاّقة للشعر الحديث.

مع محمد طمليه علينا أن نتجاوز اللغة كنظام تواصل، يحكمه التواطؤ والاتفاق العام، إلى نظام تواصل آخر (أو لا تواصل بالمفهوم الجمالي!) هو التواصل الإبداعي حيث نلتقي بفرضية تخص لغة الأدب، وهذه الفرضية تُطرح عادة تحت مصطلح عام هو الانحراف، وتذهب إلى اعتبار اللغة الأدبية لغة خارجة عن القانون، منزاحة عن العرف، رافضة للسلطة، فالنص الأدبي بذلك هو الابن العاق للمرجع اللغوي، أو هو ذاك "الفوضوي" الهارب من حراس حدود اللغة.. فيتأسس تبعاً لهذا "كحرية تُكتسب ضد القيود المؤسساتية، وكاستقلال عن الأعراف اللغوية المتداولة"، كما تقول الناقدة الجزائرية د.فتيحة كحلوش.

هنا يحرر المبدع الكلام، بواسطة الانزياح، من استبدادية المرجع اللغوي وينتقل به إلى حركية الإبداع! فهل يمكننا هنا

◄ كاتب أردني.



القول إنّ تمرُّد طمليه على النظام اللغوي السائد هو بمعنى ما، وربما باللاوعي تمرُّد على نظام الاستبداد السياسي؟!

لقد عدّ الشاعر الفرنسي "بول فاليري" الانزياح تجاوزاً، أما بدياته الفيلسوف "رولان بارث" فيسميه فضيحة، و"تودوروف" البلغاري يدعوه شذوذاً، فيما يطلق الناقد الفرنسي "جان كوهن" عليه تسمية انتهاك، والأكاديمي الإنجليزي "تيري ايغلتون" يسميه كسراً، والشاعر الباريسي الكبير "أراجون" يدعوه جنوناً!! وهذا كله هو بالضبط، محمد طمليه الكركي، المتمرد على الأعراف السائدة، بل على التصنيفات الشائعة للأنواع الأدبية.. ذلك أنّ أسلوبه المتفرد والاستثنائي ظلّ لغزاً يميز كتاباته، بحيث يصعب على القارئ، وحتى على الناقد الحصيف تصنيفها ووضعها في حقل المقالة مثلاً، سواء الساخرة أو غير الساخرة، أو أن يمنحها صفة الكتابة القصصية، وهو الذي أصدر أربع مجموعات قصصية: جولة العرق، 1980، الخيبة، 1981، ملاحظات حول قضية أساسية، 1981، المتحمسون الأوغاد، 1984، ولطمليه كذلك ثلاثة كتب ضمت نصوصاً قصيرة ومقالات صحفية: "يحدث لي دون سائر الناس"، وهو كتاب مشترك مع رسام الكاريكاتير عماد حجاج، 2004، "إليها بطبيعة الحال"، 2007، وكان آخر ما صدر له "شاهد عيان" 2013، وهو عنوان زاويته في صحيفة الدستور التي ابتدأ بها كتابته الساخرة.

لقد أجمع كل الذين كتبوا عن طمليه على الاختلاف في توصيف ما يكتب أو تحديد نوعه الأدبي، رسمي أبو علي ذهب إلى وصف كتاب "إليها بطبيعة الحال" بأنه "رواية مكتملة، بل هو الرواية التي حلم بكتابتها، وكان يكتبها بأعصابه ودمه وألمه كل يوم، ولكنه رحل دون أن يعرف ذلك".

أما يوسف غيشان فقال إنّ رواية طمليه الوحيدة التي حلم بها، لكي تجعل منه أحد كبار كتّاب الرواية في العالم، كما كان يقول، ليست سوى طمليه نفسه!!

ويمكن القول بصورة عامة إنّ كتابات طمليه ظلت عصية على التبويب.. فيقول أحمد أبو خليل: "ابتكر طمُليه شيئاً خاصاً به لم يستطع أحد أن يقلده".

ويؤكد أحمد حسن الزعبي بأن: "محمد طمُليه شق طريقه الخاص به والمختلف عن بقية الكتاب الساخرين، وبأنه صاحب قاموس لغوي خاص يصعب تقليده..".

فيما يذهب طلعت شناعة إلى أنّ "محمد طمُليه كاتب لدرجة مؤلمة جداً، وهو كاتب ساخر بطريقة مختلفة عمّا هو سائد في معظم الذين يدعون أنهم ساخرون، يكتب الجملة

الأدبية الراقية وينتقد الواقع بشدة وبطريقة لاذعة وقاسية جداً، إذ يكاد أحياناً أن يحمل المطرقة بين يديه ويدق رأس هذا الواقع". سامي الزبيدي من جهته أكد أنّ طمليه ظلّ طوال حياته ينتج الجملة التي تعتمد على المفارقة الجارحة، والتي تدلل على سرعة البديهة، لأنه مدرسة حقيقية في الكتابة الساخرة على الصعيد الحياتي والكتابي أيضاً.

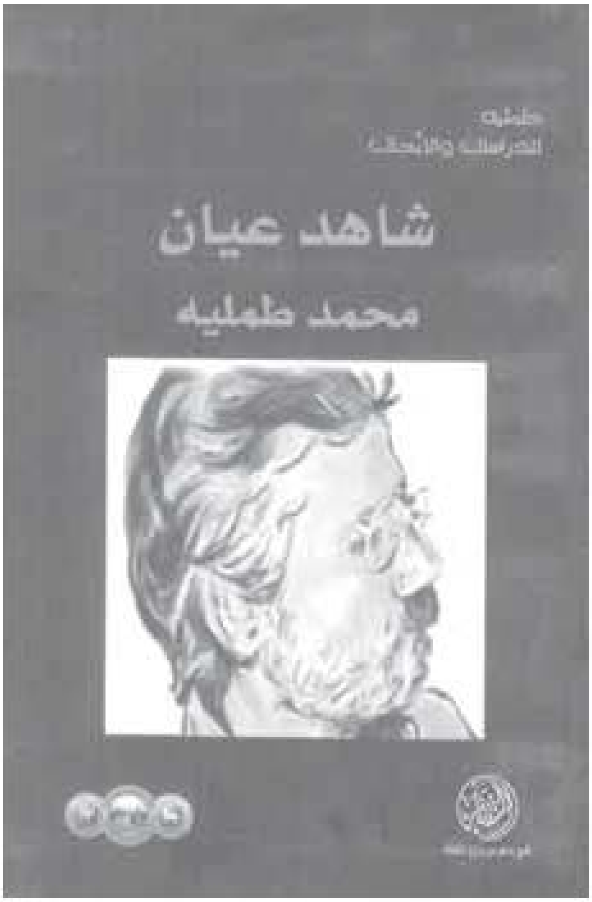
ويرى إبراهيم جابر أنّ "محمد طُمَليه هو الكاتب الأكثر شعبية في الأردن" وهذا يرجع إلى "محبة القراء لكتابة مختلفة تغاير النمط السائد وتبتعد كثيراً عن الوعظ والإرشاد والأستذة التي يتحلى بها أغلب الكتاب الصحفيين".

فؤاد أبو حجلة يعترف: "محمد طمليه هو الكاتب الوحيد الذي ما إن أبدأ بقراءة مقالته حتى أتحول من كاتب إلى قارئ".

ويقول د.محمد عبيد الله: "من المؤسف أنّ تجربة طُمَليه توقفت عند مجموعة "المتحمسون الأوغاد".. إذ انتقل للصحافة فكسبت كاتباً محترفاً، بخبرة سردية ورؤية ثقافية، فجمع بين عناصر الصدق والسخرية، وتمظهر أحياناً بفظاظة ظاهرية ليست أكثر من قناع أو خط دفاع".

ويرى د.سليمان الأزرعي "إن محمد طمليه مبدع غير اعتيادي، فهو قناص كاره للانضباطية، ومعادياً لكل الشروط المعلنة للتجنيس الأدبي، أو توصيف النوع الفنيّ وتسميته، ولهذا يبدو المقال الصحفي عند طمليه كأنما بينه وبين القصة القصيرة شعرة، إنّ هذا الجموح الأدبي عند طمليه إنما هو تعبير عن روحه وطبيعته، ليس الأدبية والكتابية وحسب، وإنما الحياتية حتى..".

ووضع د.راشد عيسى طمليه "في منزلة عالية بين الكتاب المتميزين، ذلك لأنه استطاع أن يوصّل لتجربته بمزايا فنية



اخترقت السائد من أعراف الكتابة الصحفية، وحققت فرادة جمالية في التشكيل التعبيري في بنية المقالة".

ورأى سعود قبيلات أنّ طُمَليه "كان كاتباً متميزاً؛ امتلك لغته وأسلوبه الخاصّين، فكانت السخرية المريرة متقنة بشكلها العالي، لقد تعامل مع فنه بعناية شديدة، وكان حريصاً أن يُعبّر بلغة الناس، الناس العاديين، وينهج أسلوبهم، ولعلّ في مزجه الأدب بالصحافة خلقٌ خاصّ تفرّد به عن سواه".

أما زياد عناني فيقول: "يعدّ محمد طُمَليه من الكتّاب الأردنيين الأكثر شهرة محلياً وعربياً لما يتميز به من صدق جارح وسخرية لاذعة وفهم سياسي في آن واحد".

ويصف الكاتب السعودي صالح الشيحي طُمَليه بأنه "أحد أهم الكتّاب العرب الساخرين" معتبراً أنه "يمثل أنموذجاً غريباً وحالة نادرة مستعصية على الفهم".

ورأى الشاعر العراقي حميد سعيد أنّ "مكوّنات كتابة طمليه، تجعل منها حالة تتوحد فيها خصائص عدد من أجناس الكتابة، فهو يتمسك بتقاليد العمود الصحافي، ويوظف موهبته القصصية فيه، أما الحالة الشعرية وما يتمخض عنها من أبنية شعرية، فهي الأخرى واضحة الأثر في كتاباته"، ويضيف في تقديمه لكتاب طمليه "شاهد عيان": "إنّ محمد طمليه، يلعب بفصاحة على امتداد أرض القاموس العربي، ورغم ما اتسم به نصه المكتوب من ضيق في المساحة.. فإنّ مكوّنات كتابته جمالاً وموقفاً، تجعل من المساحة الضيقة أفقاً مفتوحاً على جميع الجهات، وفي زمن يتهرب فيه الكاتب من الموقف، ليرضى قوماً ويدفع شرّ قوم آخرين، يظلّ هو ممسكاً بجمرة موقفه، صريحاً هادئاً مؤمناً..".

وقد عبّر د. عباس عبد الحليم عباس عن هذه الحيرة في تفسير كتابات طمليه بأنه "الكاتب الإشكالي وصاحب مغامرة التجريب".

* * *

• صاحب مشروع

لم يكن محمد طمليه مبدعاً إشكالياً فحسب، بل هو صاحب مشروع الكتابة الساخرة في الأردن، والرائد في هذه الكتابة، بل والأكثر تميزاً واستمرارية سواء في مؤلفاته ومقالاته الصحفية، وكذلك وفي إطار مشاريعه المجهضة لإصدار مطبوعات ساخرة تمثلت في صحيفتي "الرصيف" و"قف". وتواصلت زعامته للكتابة الساخرة في الأردن، بلا منازع، على امتداد أكثر من ربع قرن.

في 11/26/ 2006 كنا في المركز الأردني للإعلام، بعمان، نقيم ندوة حول الكتابة الساخرة، وكان من بين المشاركين محمد طُمَليه نفسه، في هذه الندوة تقدَّم واحد من أكبر كتابنا الساخرين، وهو يوسف غيشان، بشهادة مهمّة في هذا المجال قال: "منذ زاويته (شاهد عيان) في الدستور 1983 ظهر مصطلح (كاتب ساخر) وحمله محمد طُمَليه وحيداً حتى بداية التسعينيات، لحين السماح ببعض الديمقراطية، ونشوء كتّاب ساخرين من تحت عباءة طُمَليه.. كنت أنا أحدهم"، ويضيف غيشان: "إن طُمَليه ابتكر أسلوباً عبقرياً في التلاعب بالكلمات والجمل، لم يستطع أيّ منا تقليده أو الاقتراب منه". ربما حتى وفاته يوم الاثنين 13 تشرين أول 2008.

• موت ملتبس

قبل موته بزمن عسير كتب: "أموت لأيّ سبب! هكذا: "محمد طُمَليه" مات البارحة، هل دفنوه؟ لقد حملوه إلى المقبرة، ولوحظ أثناء غسله قبل التكفين أنه ضئيل جداً، وبائس جداً. هل كان حزيناً؟ لم ندقّق في وجهه، كنا على عجل من أمرنا، فأمامنا جثمان آخر وقبر مفتوح على الدوام. أسمع زعيق سيارة الإسعاف، وأتساءل متى يحين دوري؟".

وحين يحين دوره يكتب: "متنا بما فيه الكفاية، ونموت يومياً، ولكن المثير للسخط هو أنّ موتنا ما يزال بدائياً ومتخلفاً ويحدث بسهولة متناهية، وبما يوحي أننا عجزنا عن تكديس خبرات مفيدة في هذا المجال: كأننا نموت للمرة الأولى".

بدورنا نسأل طُمَليه: من أنت؟ وكيف قبلت الموت أيها الجنيّ (الاشتقاق من الجنّ والكحول لا من الجن والعفاريت) فيجيب: "أنا الجندي الذي مات بآخر رصاصة أطلقها في الاحتفال بوقف إطلاق النار". فهل قتل بالرصاص أم بالكيماوي؟ وها هو يجيب: "أنظر في المرآة فأجد أن شعري الذي سقط قبل شهرين جراء "الكيماوي" بدأ ينمو، ولكنه

أبيض بالكامل.. هذا الشعر كان أسود قبل شهرين فقط، ثم تساقط تباعاً، فليت لي أمّا أعطيها شعري الذي تساقط، وأرتمي في حضنها: لقد "شيبوني" يا أمي". ثم يكتب: في "الخريف، وعندما أسقط أنا فقط، فيما تُزهر نباتات الزينة في بيوت أولئك الذين سقطوا في كل الفصول: أنا مجرد ورقة، أعرف، ولكني أنتسب لأشجار راسخة لا تقتلعها الريح العاتية، وتموت واقفة حين يتقدم بها العمر". ولم يتقدم به العمر!! ولكنه مضى "بعيداً" عن "هنا"، فخلاصه أن يمكث "هناك" الى الأبد.. "وحدي تماماً". ولكنه لا ينسى واجب العزاء فيقول مودعاً: "أسوأ ما يمكن أن يواجهه المرء هو أن يكون محمد طمليه، وأسوأ ما يمكن أن يواجهه المرء هو أن لا يكون محمد طمليه، ولكن الأسوأ في الأمرين هو أن لا يكون هذا ولا ذاك: هو نفسه لا يعرف من هو، وأيّ مصير. يخطر لي أن أجلس في بيت العزاء حتى الصباح. أهنئ الناس جميعاً، مستقبلاً أو مودعاً، وأقول: البقية في حياتي هذه المرّة".

• في الرمال

كتبت ذات تأبين: "كان ما حدث ليلة الثلاثاء 2008/11/18 يليق تماماً بمحمد طُمَليه.. ففي ذكرى الأربعين لرحيله (2008/10/13) اجتمعنا نحن أصدقاؤه ومحبوه، في متحف الرمال، كي نحتفل بعيد ميلاده الواحد والخمسين (ولد في 1957/11/14).

وتم اختياري عريفاً للحفل، فقد توهموا بي وقاراً يليق بالمناسبة!

كان كل شيء جاهزاً حسب الأصول: قالب الجاتوه الكبير والسكين الكبيرة بيد صديقته "سلام" التي ما إن لامست الجاتوه حتى انطلق من الشمعة الوحيدة شررٌ غاضبٌ وروحٌ حزينة.

في تلك اللحظة، كما في تلك الأمسية، لم نكن نعرف ماذا علينا أن نفعل ونحن نشهد لحظة عناق الميلاد بالموت! هل نفرح أم نبكي! نغني أم نصمت، نرقص أم نروح في زارٍ هستيري مثل المتصوفة الواصلين.. ها هو طُمَليه يُدخِلنا في دوامة الحيرة من جديد:

حين رحل لم يمنحنا فرصة أن نبكي فنرتاح! كان يخالط حزننا نوع من الفرح الخفي: الحمد لله محمد ارتاح من عالم الآلام التي تؤلم بجدّ، وقد سبق لي وعشتُ هذا الشعور المركّب مع أمي حنه الزعمط، حين كانت على سرير السرطان تتألم، ولا أيوب، ونحن من حولها نتمنى لها الراحة بالموت.

وها هو طُمَليه المراوغ والملتبس يعابثنا.. نقرأ ما يكتب.. فننشج حدّ الضحك أو ربما نضحك حد البكاء، ثم يكون أن نغضب: ما هذا الكاتب الساخر الذي يحرمنا من بسمة نحتسيها مع قهوة الصباح، فيذكّرنا: كم مرة قلت لكم "يا... أنا لست كاتبا ساخراً"..

فيكون أن نسأل أنفسنا: فعلاً.. ما هذا الذي يكتبه طُمَليه؟

ولأننا لا نعرف الجواب نختار فنّ الاستبعاد: حسناً هذه ليست كتابة ساخرة.. ولا جادّة أيضاً.. ثم إنها ليست شعراً ولا حتى قصيدة تفعيلة ولا نص أو خاطرة، كما إنها ليست قصة ولا قصة قصيرة جداً؟ إذن ما هذا الذي تكتبه أيها المراوغ، قُل..!

يصمت طُمَليه ساخراً، من خلف لحيته الكثة ونظارته الشعثاء، ولا يجيب، ويروح يعابث عصير الجن والعفاريت وجنيات وادي عبقر!

في أمسية الرمال الغرائبية، ها نحن نجلس على منصة التأبين بوقار الطاعنين في حزنٍ جليل! ولا بأس بقليل من الغضب المقدّس نطلقه في وجه قدر أحمق أخرج ابن الحياة

منها قبل أن يبلغ سن الرشد! يضحك طُمَليه ساخراً: هذا الوقار لا يليق بي.. فكّوها وافعلوا ما يُفرح ويفيد، ولا بأس بقليل من الجنون ومفردها جن.. فأنا لا أحب سكرة الروح اللي فوق، بل خمرة الجسد وعرار وقعوار والخمارة، مع قليل من مازة الشعر ونديم القص وما تيسر من قفشات وسخريات (المتحمسون الأوغاد)، ولا تنسوا!! فما يُشرب يحتاج الكثير من الآيس وربما يكفي القليل من برودة الموت، قبل أن نروح في سبات طويل، ثم نصحو على ذات تأبين أو على حساب الملكين.. سألتُ محمد طُمَليه من جديد: يا رجل حيرتنا ماذا نفعل هذا المساء؟

نظر إلينا بإشفاق وقال: افعلوا كلّ ما تشاءون: غنوا.. اعزفوا.. ابكوا.. نكتوا.. نكدوا.. افرحوا.. ارقصوا.. انشدوا شعراً.. اعطشوا.. اشربوا جنّوا.. اعقلوا، افعلوا كل ما شئتم.. فقط كونوا أنتم!.. يعني كونوا صادقين.

قلتُ لحضور الأمسية ما قاله طُمَليه لي، وأضفت: يمكننا أن نبدأ ودون جدول أعمال. محمد لم يكن يحب جداول الأعمال ولا جداول الضرب ولا البرامج، فقط دعونا نسمع موسيقى.. فالموسيقى هي لغة الأرواح والبشر معاً.. وتضاربت الأقداح: بصحتك.. كنا على يقين بأنه الآن حيث هو يتمتع بصحة ممتازة ولا يشكو من أيّ ألم.

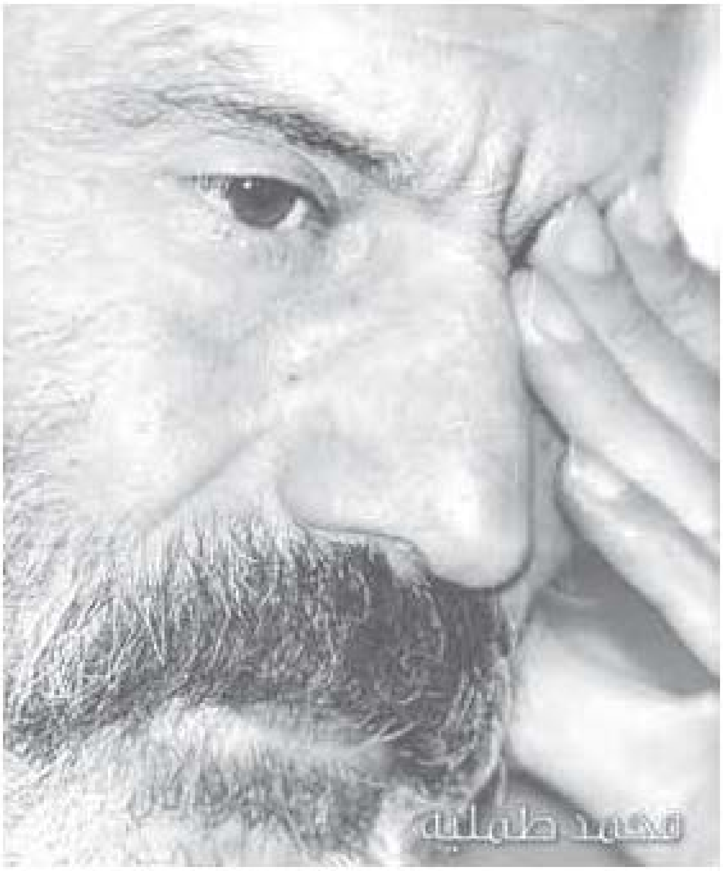
في أمسية متحف الرمال كان الحب والوفاء والإخلاص والذكريات يجلسون على المقاعد بجانبنا يكملون دائرة التلاقي والمودة. في ذلك المساء الحميم، محيت قروح أيوب طُمَليه.. ونام ليلتها بهناء، ربما لم يعشه منذ سنوات.. محمد طُمَليه إلى اللقاء في سهرة أخرى! ولا يهم في الرمال أو تحتها".

لقد ظل محمد طُمَليه شديد التفاؤل حتى إنه أصرّ على الموت يوم الاثنين 13 تشرين أول، لكن لم يحالفه التوفيق كالعادة بأن يكون عام 2013، ويوم جمعة بالذات، كما يتشاءم كثيرون، خاصة حين تكسر مرآة الحظ التي فزنا بها في جائزة الحياة الكبرى!!

قبل ذلك زعم طمليه أن "عزرائيل" قد زاره، واقتصر الأمر على "المجاملة"! كان عليه أن ينتظر يوم 13 كما يليق بطُمَليه.. فـ(13) هو رقم الحظ بالنسبة له.. فبعد أربع سنوات من مصارعة آلام السرطان والكيماوي، ونظرات الإشفاق في عيون محبيه، صار الموت أمنية عزيزة المنال، لكنه لم يتوقف عن الكتابة: إبداعاً وسخرية.. وكأني به ينفذ وصية أعظم الكتاب الساخرين في التاريخ التركي عزيز نسين حين قال: "على الكاتب الساخر العظيم أن يمرّ بآلام عظيمة حتى يستحق لقب كاتب ساخر".

قبل سنوات السرطان واجه طُمَليه ما هو أعتى.. بأن يختار بين أن يعيش في الرعب من المخبرين وزبانية الجحيم إذا كتب، أو يموت من الجوع إذا لم يكتب، كما قال ذات يوم رفيقه في السلاح محمد الماغوط. ومن يقرأ نص طُمَليه المكثف يدرك كم من المعاناة عايش في فعل الكتابة نفسها حتى نتمتع نحن بقهوة الصباح ونحن نتصفح كتابة طُمَليه المدهشة والاستثنائية، وهنا ربما يمكن أن نفهم ما عناه يوسف غيشان حين قال ذات لقاء تلفزيوني: "إنّ لحظة الكتابة نفسها هي فعل مؤلم، وبأنني لو استطعت، لتوقفت عن هذه الكتابة، أي لتوقفت عن مواصلة الألم".

غير أن الكتابة الساخرة الحقيقية ليست مجرد خيار بين خيارات، بل هي سؤالٌ أو ممرٌ إجباريٌ لكل مبدع عظيم، وبأن عليه أن يدفع كامل المستحقات المترتبة عليه جوعاً وسجناً وتعذيباً.. وهو إن لم يفعل فسيجد نفسه غداً أمام أسئلة الديّان العظيم ليجيب عما قدّم من أجل شعبه: "هل اعتقل وعذب أو نفي إلى سيبيريا أو وضع في أحد السجون، أو على الأقل هرب من مطاردة الشرطة والمخبرين؟"، كما قال كاتب روسي كبير ذات محنة.



وها هو محمد طُمَليه يقدُم كشف حساب أمام الديّان.، فقد اعتقل مراراً، بسبب مواقفه السياسية في فترة دراسته الجامعية، كما جاع وتشرد وأفلس وتصعلك حتى إنه لم يكن يجد ثمن زق من (جن)، يعينه على احتمال وعثاء الحياة، ومشقة الطريق، وهو يمضي بلا هوادة، ولا مبالاة أيضاً، باتجاه العوالم السفلى أو العليا.، فقد دفع ما هو مستحق عليه كاملاً، وكما يليق بمبدع يحب أمه حليمة وشعبه.، وهذا هو بالضبط الموقع الطبيعي للكاتب الساخر في بلادنا، إنه يعيش دائماً على حواف الجوع والخطر والسجن.،

وهذا بالضبط ما فعله طُمَليه.، فقد كانت الكتابة، بكل هذه التكاليف هي الشيء الوحيد الجدير بأن يعيش من أجلها.، إنها رحلة حياة متصلة تمنحه أعماراً مديدة وخلوداً متجدداً رغم عبور برزخ الموت، وما دمنا بصدد مراحل حياة طمليه، فسنكتفي في نهاية المطاف بالإشارة إلى مقالة قصيرة عن "المراحل"، يتساءل طُمَليه كيف يتم الانتقال من موقع رئيس للحكومة والمخابرات إلى متصدر معارض ضد التطبيع والغلاء (الإشارة هنا إلى أحمد عبيدات). فما الذي يمنع أن يتحول الكباريتي غداً إلى رئيس جمعية حماية المستهلك؟ فهكذا ينتقل المسئولون في بلادنا من دفتر المسودة إلى دفتر المبيضة، والكل حبايب والطريق مفتوح بالاتجاهين للجميع وبدون مراقبي سير وشواخص".

أليس في كل ذلك ما يدفع طمليه لقلب صفحة مسودة الحياة؟ ربما بحثاً عن صفحة أجمل في دفتر مبيضة الموت!

جـدليـة الشكــل والمضمــون في كتابــات محمـد طمليـه

د. سليمان الأزرعي

قدّم محمد طمليه نفسه منذ الثمانينات أديباً وشاعراً وكاتب قصة.. وكانت مجموعته القصصية "المتحمسون الأوغاد" خير دليل على أننا أمام مبدع غير اعتيادي، فقد بدا طمليه قاصاً معادياً للانضباطية الكتابية والنمطية. هذا العداء للنمطية، إنما هو تعبير عمّا تأباه نفسه ولا تقبله طبيعته وكتابته الإبداعية عموماً، وليس في مجال القصة فقط.

ويتبدّى للناقد هذا المنحى لدى أديبنا الراحل، إلى حدّ يبدو فيه غير مهموم بكل الشروط المعلنة والمتعارف عليها للتجنيس الأدبي، وتوصيف النوع الفنّي وتسميته.. ولهذا، يبدو المقال الصحفي عند طمليه، كأنما بينه وبين القصة القصيرة شعرة! فهو، أي المقال السياسي أو الاجتماعي، قصة قصيرة غير مكتملة الشروط تماماً. لكنه غالباً ما يعتمد السرد الوصفي التلقائي دونما أيّ تصنُّع أو تصنيع..

إنّ هذا الجموح الأدبي عند طمليه، إنما هو تعبير عن روحه وطبيعته، وعن تلقائيته وصدقه الفنّي والفكري والأدبي! والأمر عند طمليه ليس مقتصراً على الكتابة الأدبية والصحفية وحسب، وإنما الأمر كذلك في حياته وأسلوب معيشته وتعاملاته مع المحيطين به. فهو ثوري رافض بطبيعته، وتقدميّ شجاع.. ورغم انخراطه في خط ثقافي وسياسي يقوم على الانضباط الذي ينعكس في العادة في كتابات المبدعين الملتزمين بقضية ثورية إنسانية، إلا أن محمد طمليه، وبطبيعته البرّية غير قابل للتطبيع والخضوع للشروط الفنية. ولا أقصد هنا بالتطبيع ذلك المدلول السياسي السائد، بل أقصد المعنى الأصلي المعروف، الذي يعني الترويض والتأقلم والتكيُّف مع مقتضيات ومتطلبات وأدبيات الواقع.

كمهرٍ بريّ يعتنق محمد طمليه الحرية ديناً ومذهباً. ويضيق حتى بالانضباطية التي تعدُّ شرطاً من شروط الكتابة الملتزمة، المعبّرة عن مذهب الواقعية الاشتراكية بكافة تعبيراتها وتجلياتها. تلك المدرسة التي يؤمن بها.. ومن هنا نتلمّس واحدة من أكبر تناقضات طمليه، ونتحقق من سرّ نقدي يكشف مغالبة طمليه لطبيعته داخل النص الكتابي، كائناً ما يكون ذلك النوع الأدبي أو الكتابي الذي يكتب فيه.

ولقد ترجم توق طمليه إلى الحرية والانعتاق، ترجم نفسه في الشكل الكتابي وفي المضمون وأساليب المعالجة أيضاً. وهكذا

كاتب أردني.



وجد محمد طمليه نفسه في كتابته الصحفية –غالباً– تلك التي تحقق فيها وعبر صدقه الفني، أكثر من جدلية في آن.. وتلك الجدليات هي أولاً جدلية الشكل والمضمون الخارجان من هيمنة الشروط المشار إليها، مع جدلية الشخصية الأديبة.. هذه الجدليات الثلاث نراها تتحقق بشكل غير مسبوق في كتابات محمد طمليه الإبداعية والصحفية على السواء، كما أشرنا، كما تتجلى أبرز سمة من سمات الكاتب الأديبة، وهي البساطة، فشخصية طمليه بسيطة لمن يعرفه، ولغته كذلك أميل إلى اللغة الشعبية الطفولية البسيطة المغامرة.

وصحيح أنّ الكتابة صورة كاتبها، وأنّ في الرجل المبدع والكاتب إذا ما صرفته ألف رجل كما قال الإنجليزي "سومرست موم"، إلا أنّ طمليه غير قابل للصرف أو القسمة أو التجزئة.. وسيظل هو نفسه! محلقاً، حراً، لا يقبل أن يستظل تحت عباءة أحد، ولا يخضع لهيمنة أية تجربة مهما كان صاحبها مبهراً ومدهشاً وعظيماً.. كان طمليه نفسه دائماً في كل كتاباته الإبداعية والصحفية كما قلنا.

ويقف وراء تلك الجدليات المتحققة في كتابات محمد طمليه، عنصر أساسيّ، ورافعة عضادة رئيسة، وهي عنصر الصدق الفني.. هذا العامل الذي يعدّ بنظرنا سرّ تفوّق الكتابة العظيمة وروعتها وتأثيرها في الناس.. ولقد كان أديبنا الراحل صادقاً في كل ما كتب، وصادقاً في انشغالاته بكل ما أشغله، وصادقاً في التعبير عنها.. وربما يكون من المدونين الذين يشكلون في الساحة الكتابية الأردنية حالة سوريالية يصعب المرور عنها وعليها، وعلى دراستها بالأشكال التقليدية

السائدة.. ومن هنا نفسّر غرائبيات طمليه الحياتية والكتابية، والتي تعود في مجموعها إلى منبع واحد، وهو منبع الحرية المقدسة لديه وبكل أبعادها، في السلوك والكتابة..

وخشية ألّا يُفهم ما نقوله على أنه –أي الرجل– كان يقف على أبواب العدمية أو الوجودية المتطرفة، فإنني أؤكد أنّ طمليه ظلّ حتى آخر أسطر كتبها منشغلاً بالقضايا الكبرى والجادّة، حتى وهو في قمة محنته الصحية، التي تحوّلت في كتاباته إلى مركب مدهش حمّله على ظهره أخطر الرسائل. وبأسلوبه الساخر المميز ظلّ طمليه يرشّ الملح على الجرح، ويبوح بالوجع العام مستثيراً جرحه ووجعه معبّراً عن أخطر القضايا، وموجهاً أقبح اللعنات وأقذع الشتائم لمواطن التحدي التي تقف في مواجهة المواطن الأردني والإنسان العربي والإنسان، ومضمناً كتاباته أنبل الأفكار ومعبراً عن المشاعر الإنسانية بسخرية مدهشة تقترب من الجنون والاختلاط السوريالي العجيب!

ولقد تكررت صورة المواطن الأردني والعربي المعجون بالكبت والقمع والغلاء، تكررت في نموذج (محمد طمليه) الذي ذكره غير مرّة، وفي صورة (أم العبد) و(أبي العبد)، حتى باتت تلك الصور دمغة خاصة مثل صورة (حنظلة) عند ناجي العلي الفنان الخالد.

إنّ رحيل محمد طمليه المبكّر كان خسارة وطنية وجماليّة في آن. وبغيابه خسرت الساحة الثقافية والصحفية الأردنية واحداً من أبرز فرسانها وأكثرهم صدقاً وانتماءً، وسخرية، في زمن يعزّ فيه العثور على كتابة ساخرة وكاتب ساخر من الطراز الفريد..

ولعلّ استحضاري لواقعة طريفة أوردها في هذا السياق، خير دليل على قدرة طمليه على تنفيذ ما يريد التعبير عنه عبر أسلوبه الساخر الذي يمثل كتابته ويمثل روحه الأدبية، ويعكس الفهم الإشكالي للقارئ العادي لكتابة محمد طمليه..

فقد ابتليت ذات عام بانتدابي من وزارة الثقافة إعلامياً إلى وزارة الداخلية لمدة عام، وهو العام 2002؛ عام الانتخابات النيابية.. وقضيتُ ذلك العام الشاق الذي ألحق بي التأويلات والتخرّصات من قبل السذّج أو السفهاء، ممن قضوا حياتهم في البحث عن الطرائد، واستسهال الانقضاض على التاريخ الوطني والنضالي للوطنيين الشرفاء، في عملية معروفة للتعويض عن تاريخهم الخاوي والخالي من أي موقف تضحويّ خلت حياتهم منه.. وتعبيراً عن عقدة نقصهم تعرضوا لسمعتي الوطنية والمبدئية كغيري من الكثيرين.. وانتهى ذلك العام بالنسبة لي بكل مشقّة لتناقضه مع طبيعتي الأدبية والفكرية، ذلك التناقض الذي أدركه من انتدبني متأخراً. فرحّب بالخلاص مني وردّي إلى موقعي الوظيفي لأتعرض للتهميش والتطنيش، ولأقدم استقالتي وأخرج براتب تقاعدي لا يتعدى 250 ديناراً عام 2004.

كنتُ بلا عمل خلال ذلك العام البائس الذي ذكرت. اتصل بي معالي الوزير –بالطبع وزير الداخلية– وبادرني: هل قرأت مقال محمد طمليه في (العرب اليوم)؟ أجبته بالنفي.

قال: أرجو أن تقرأه وتفهم لي ماذا يريد مني هذا "القوّاد"؟

قرأتُ المقال.. كان محمد يناقش موضوعة وطنية المعارضة الأردنية، معقّباً على مظاهرة الأمس، ولكن بطريقته وبأسلوبه الساخر الذي قد لا يعرفه إلّا من يعرف تلك الطريقة ويفهم أسلوبه الساخر! يقول طمليه في مقالته –كما أذكر: الأردنيون قوميون.. وأمميون.. وإنسانيون.. وما شئت. إنهم كل ما تريد إلّا أردنيين. ولقد حفلت مظاهرة الأمس بأعلام حزب الله ورايات حماس وصور جيفارا وصدام حسين وحسن نصرالله وخالد مشعل والشيخ أحمد ياسين.. و.. و.. فقط لم يكن للعلم الأردني أيّ حضور. ولا لأية شارة أردنية. فلماذا تقلق الحكومة والأوساط الأمنية؟! بمقدور وزير الداخلية السيد –وذكر اسم الوزير– أن ينام ليله الطويل، ويرتدي بيجامته المقلّمة، ويتابع

المسلسلات التلفزيونية ويستمتع بوقته؟ فليس ثمة معارضة أردنية تقلقه..

اتصلتُ بمعاليه، قلت له: إنّ المقال لا يهدف للتعرض إلى شخصيته، لكنّ الكاتب يريد أن يعاتب المعارضة السياسية الأردنية، التي ترفع كل أنواع الرايات والشعارات ما عدا رايات الوطن التي تعكس الهوية المفترضة للمعارضة وهي علم الأردن؟!

ردّ معاليه: أنتم الكتاب والأدباء معشر محيرون، ولا ندري كيف تقرؤون وكيف تكتبون؛ وكيف تنشرون.. ولماذا يا أخي لا يكتب ما يريد بصراحة ووضوح، ودون لفّ أو دوران؟ قلت: لو فعل ذلك، لفقد خصوصيته الأدبية، ولكان مقاله مكون من جملة واحدة باهتة ومطفأة وخاوية من أيّ نبض، ولما حمل مقاله هذه البلاغة في التعبير عمّا يريد.. إنه أسلوب الكاتب يا معالي الوزير..

وفي وقفة استعادة لمحمد طمليه، لا يسعنا المقام أن نطيل في تقليب تجربة المراحل الأدبية والكتابية الصحفية، فلهذه المهمة مقام نقديّ آخر يتطلب المزيد من التفحُّص والتمعُّن والتقليب، ولكنها إضاءة نقدية، ومدخل رحب لولوج عالم طمليه الكتابي.



محمد طملية: البحث عن «موطئ قلم»

د. نسرين أختر خاوري

على غلاف مجموعة «محمد طمليه: الأعمال القصصية»(1) صورة الكاتب الراحل وتحتها بخط يده: «لست نادماً على شيء، ولو قُدّر لي أن أعيش مرة أخرى لاخترت نفس الطريق». رغم ظروفه القاسية، مارس محمد طمليه تفاصيل حياته بزخم وكتب عنها كما يشاء. عالج الفقر والتعب والمرض ساخراً، متحدياً، موغلاً في الكتابة. وفي النهاية، حين دقّ الموت بابه بإصرار، واجهه كما يواجه كل منغصاته اليومية، شحذ قلمه وكتب، ثم مضى غير نادم على ما قال.

كتب محمد كـ«شاهد عيان» يدوّن ما يراه ويحسه، مصوراً تفاصيل واقعه وواقع من حوله، وهو واحدٌ منهم «بطبيعة الحال». رأى الأشياء بروح أرقة، مرهفة، واعية، مرتبكة، قلقة، مشاغبة، وعابثة. أتقن الرسم بالكلمات، فتحولت حروفه سطوراً مدوَّنة بإتقان -ألوان صارخة، متناقضة، متشابكة، متوترة كتوتر السيجارة الدائخة بين أصابعه، تدغدغ أحاسيس القارئ بواقعيتها وتخدش حياءه بجرأتها وعريها.

رأى بعضهم أنّ محمد طمليه تعمّد أن يقول شيئاً مختلفاً عما يقوله الآخرون، لكن في الواقع، ما كتبه محمد لم يأتِ «مع سبق الإصرار»، بل تدفقت كلماته بعفويّة عارمة لتعكس تمرده الدائم، وروحه الحائرة المتأججة بقلق مزمن. حتى هو، كان يقف منبهراً في بعض الأحيان في حضرة بعض تعابيره النابضة بالحياة، يراقبها تتحوّر وتصير «منابت فُلّ وجذور زعتر»، تمتد، تتشعب، وتفرض وجودها على لغتنا المحكيّة والمكتوبة على حد سواء. هكذا عرفناه خلال سنواتنا الدراسيّة الأولى في الجامعة الأردنية، معارضاً ومتميزاً. كان أول عهدي به في محاضرة جمعتنا ونخبة من الأصدقاء في مساق «تذوق النص الأدبي». خلع محمد حذاءه ذات «حصة» تربّع قرب مقعده في آخر الصف، وعلّق، «بحثتُ في صدر جدتي عن رايات نزار، فلم أجدها».(2) كان هذا رداً على مقطع من قصيدة نزار قباني طلب منا أستاذ المادة معالجتها بالنقد والتحليل. بعد المحاضرة، قرر محمد أن يشتري لحبيبته «أسود شفاه مُعتبر» احتفالاً بالمناسبة، غير آبه بردود فعل الأستاذ أو الطلبة، معلناً، «فلينتفخ العالم!».

بقي محمد طيلة حياته ملتزماً بلغته الخاصة التي تبلورت في تلك الفترة. استمر باختيار العناوين الجاذبة والمتقابلات الضديّة يحيكها بجمل قصيرة وعبارات متقطعة تسمح للقارئ أن يتابع من خلالها نبض أفكاره الذي طالما عبّر عنه بعلامات ترقيم يطوعها لرسم نبض مشاعره وأفكاره. تطورت لغة محمد واتسعت باتساع تجاربه لكنها لم تتغير، بل ظلت

◄ كاتبة وأكاديمية أمريكية من أصل أردني.
◄ رئيسة قسم الدراسات الشرقية في جامعة ديبول - شيكاغو.

تعكس روحه الجسورة، المتمردة، الباحثة، المميزة، المبدعة، بنفس النكهة والزخم والوضوح. كانت الكتابة طقساً يمارس من خلاله انسانيته وتسيبه، ويتواصل به مع القارئ «على المكشوف»، يحدثه كما يحدث رفيقاً حميماً، أو حبيبة غارقة في الألق، فيُبدع.

كتب محمد طمليه من الشارع للشارع. لم يؤرقه شاغل الهوية والانتماء، ولم يشك في كونه ابن الزمان والحدث والمكان الذي عاش فيه تجاربه ومغامراته وخيباته التي كونت أفكاره وتفاصيله اليوميّة. فبين طفولته المبكرة في جنوب الأردن وإقامته في مخيم الحسين، اختلطت هويته، فصار بصدق «أردنياً من أصل فلسطيني»، و«فلسطينياً من أصل أردني» واعياً ما أسماه بـ«العلاقة «الكاثولوكية بين الشعبين الشقيقين» ومنغمساً فيها، متخطياً كل التعصبات العرقيّة والدينيّة، معلناً أنه بالإضافة لكونه فلسطيني أردني، فهو عربي، «عراقي شيعيّ وسنيّ في الوقت نفسه، ومسيحيّ مثل صليب». ولقد بدا هذا المفهوم الشموليّ للهوية واضحاً في كتابات طمليه الصحفيّة والقصصيّة وكل ما جاء بينها. لكن رغم هذه الشموليّة العامة، بقي البعد الطبقيّ العنصر الأكثر وضوحاً وتفرداً في كتاباته، ومحوراً أساسياً لقضاياه المتداولة.

تقمّص محمد بصدق هويّة المكان الذي عاش فيه، وبات مسكوناً بقضاياه الأساسية وملتصقاً بها لأنها كانت قضاياه هو أيضاً- قضايا يومية مُلحّة، يعيشها، يتنفسها، ويكتب عنها. امتد المكان في حياة طمليه وكتاباته ليشمل شوارع عمان التي حفيت قدماه عليها، مهرولاً، مطارداً، عاشقاً، أو متسكعاً، ثم كفتريات الجامعة الأردنيّة وأروقتها ومواقف باصاتها، فباحة السجن وغرف المستشفى، وسقف السيل، ومطعم هاشم، وكشك أبو علي، ووادي الحدادة، ومخيم الحسين، وجبل الويبدة، وماركا، والأشرفيه، وشوارع وسهول وصحارى وجبال أخرى كثيرة على اتساع الوطن وضيقه. وجد محمد مصدر مادته الأدبية في الحياة من حوله. كتب عن المخيم بواقعيّة جارحة وشفافيّة مفرطة لأنه عاش في المخيم. وصف زخات المطر تنقر سقف الغرفة المصنوعة من صفائح «الزينكو» بإتقان لأنه تمدّد ساعات طويلة يستمع إليها تمارس طقوسها الرتيبة في أيام البرد والحيرة والإفلاس. تحدث عن مغامراته وتردده ووحدته ومخاوفه وأحلامه المعلقة لأنه عاش معظمها وآمن باحتمال حدوث ما لم يحدث منها. ظل يبحث بين السُكر واليقظة عن حلم قديم بحياة من نوع مختلف «عن سائر الناس»، عن حبيبة من نوع آخر، وعن وطن يتقبله بعلاته- كما كان يقول: «بكل سيئاتي، بكل ما في الأرض من ذنوب»، وخلال جولة البحث المضنية تلك، اكتشف تفاصيل الحياة المدهشة، أذهلته، غاص فيها «حتى النخاع» وصورها لنا من الداخل، فأتحفنا.

يُصّر محمد طمليه أنه ليس كاتباً ساخراً(3)، وهذا صحيح لأنه كان بالفعل كاتباً جاداً جداً، ومع ذلك قادراً على التهكم بالأمور الكبيرة وتطويعها بعفويّة ساخرة. وهذا ما يجعل الكاتب الملتزم مبدعاً وساخراً في الوقت نفسه. فكما كان الكاتب الإيرلندي المشهور، برنارد شو(1856- 1950) يتهكم بقلمه اللاذع بالوضع الاجتماعيّ والسياسيّ والاقتصادي السائد في زمانه، فيحرك أوجاع ناسه وابتساماتهم في الوقت نفسه، انشغل محمد طمليه بمواضيع يوميّة تعني الفرد العربي العاديّ، نبشها، قلّبها، سخر منها، ففقدت خصوصيتها، صارت عامة جداً، وصلتنا عارية مجرّدة، ففقدنا «حيادنا العام».

فكر محمد بصوت مرتفع وسمح للقراء أن يسترقوا السمع لصدى أفكاره، و«خربطاته»، وقلقه، وحيرته، وحنينه، وألمه، وخيبته. صوّر حياتهم اليومية لأنه كان يعيشها معهم، فأدخلوه بيوتهم وقلوبهم. صار هذا التواصل ملاذه ومأواه من الوحدة التي كانت تعبث بروحه الهائمة دوماً. حتى في ساعات الوجع المبرح، قبل الموت بقليل، ظل يهرب إليهم، يدوّن ما يخطر



بياته المُرهق، وكأنه يدعوهم «شهود عيان» لحضور الفصول الأخيرة من مسرحية حياته التي كان واعياً تماماً أنها تكاد أن تكتمل.

حلم محمد منذ أن عرفناه أيام الدراسة برواية تضعه «في الصف الأول عالمياً»، بدأها «بخربشات» فوق دفاترنا الجامعية وأوراقه المبعثرة هنا وهناك. لكنّ الرواية لم تكتمل بالطريقة التي أراد، ربما لأن حروفها تبعثرت بين تفاصيل الحياة اليوميّة التي دوّنها في مقالاته وقصصه، وللأسف، داهمته المنيّة قبل أن يتفرغ لجمع أطرافها في الرواية «الحلم». ولكن، وبشهادة الكثير من الأدباء والنقاد، يطل أدب محمد طملية علينا، مدرسة مستقلة، عالميّة بتميزها وحداثتها وبُعدها الإنسانيّ الموغل في الشفافيّة والشموليّة والصدق والإتقان.

انخرط محمد طمليه في بداية حياته السياسية بالعمل الحزبيّ، كان شيوعياً ملتزماً، اعتقل وسجن لفترات وجيزة لمشاركته في أحداث الجامعة الأردنيّة وما تلاها من إشكالات في نهاية السبعينات وبداية الثمانينات، وحتى بعد تركه الحزب، ظل طمليه ماركسياً في فكره وانتمائه ومعشاه، وقد كان هذا الفكر يتلاءم مع طبيعته الكادحة التي تشربت بها جميع أعماله الأدبيّة المنشورة والتي شملت ما يلي: مجموعة مقالاته، «إليها بطبيعة الحال: نصوص خادشة للحياد العام»(4) (2007)، وكتاب «يحدث لي دون سائر الناس» مع فنان الكاريكاتير عماد حجاج (2004)(5)، وأربع مجموعات قصصية «جولة العرق» عام 1980، ثم «الخيبة» (1981)، و«ملاحظات حول قضية أساسية» (1981)، وأخيراً «المتحمسون الأوغاد»

(1984). ولقد أعيد نشر أعماله القصصية في كتاب واحد بعد رحيله(6). يرى محمد طمليه أنّ أعماله القصصية تمثل المراحل الحياتيّة والفكريّة التي مر بها(7) مؤكداً بأن مجموعته الأولى «جولة العرق» كانت تعبيراً صريحاً عن انتمائه الفكريّ والسياسيّ في تلك المرحلة، بينما جاءت مجموعته الأخيرة، «المتحمسون الأوغاد»، كما يقول، انخراطاً في تفكيره المستقل. ورغم محاولاته الجادة الالتزام بمذهب الواقعيّة الاشتراكيّة، خاصة في أعماله الأولى، ونجاحه في البقاء مخلصاً لمرجعياته الإيديولوجية في معظم كتاباته، إلا أننا نرى بوادر تفكيره المستقل واضحة حتى في مجموعته القصصية الأولى التى وصفها بالملتزمة.

يظهر حرص محمد على إبراز المفارقات الطبقية جليّاً في قصص مجموعته الأولى «جولة العرق» بما فيها قصة «الأصوات» التي يتعرض فيها لقضية استنكار الحزب، ولو تحت وطأة التعذيب فيقول: «لقد أهانوك وضربوك ضرباً موجعاً ثم ألقوا بك إلى الشارع، كحذاء مثقوب، وليس بمقدورك إلا أن تظل في مستنقع تتجمع فيه القاذورات ونفايات العالم، أولئك الذين سقطوا قبلك والذين يسقطون». (8) وتأكيداً لموقفه من الاستنكار يضيف: «في مساحة بحجم البصقة أشهرت اسمك، وتبرأت من مبادئك، وخذلت كل الذين يحبونك... تمرغ الآن في وحلك، فإنك الطرف الخاسر... لقد أصبحت جزءاً من عالم ينتهي وفقدت الحق في أن تكون سماداً لعالم يجئ».(9) ويأتي موقف محمد متفقاً مع كتابات أدباء ماركسيين آخرين وتصويرهم لما يترتب على الاستنكار من إرهاصات نفسيّة، وردود فعل سياسيّة، وعاطفيّة، واجتماعية، كما في قصيدة، «براءة– الأم» (10) وقصيدة «الأخت»(11) للشاعر العراقي مظفر النواب، ورواية «شرق المتوسط» لعبد الرحمن منيف(12). ولكن رغم حرص محمد على الالتزام في معالجة الموضوع الأساسي- الاستنكار، في قصته «الأصوات»، نرى الأم متحررة من القيود الإيديولوجية الصارمة في القصة نفسها، تمارس كدحها وأمومتها بتميز وعفوية تامة. فهي لا تأبه بسقوطه ولا تتخلى عنه إثر إنكاره الحزب، بل تظل تغدقه بالحب والاهتمام، بعكس موقف «الأم» و«الأخت» في أعمال مظفر النواب، ودور الأم في شرق المتوسط. فالأم عند طمليه تمتاز بوعي طبقي نابع من واقعها المعاش، ومع هذا تبقى مشغولة بممارسة إنسانيتها كأم أولاً، فنراها مشغولة براحة ابنها وسلامته وسعادته وتوفير سبل العيش له ولبقية أفراد الأسرة بكل ما أوتيت من كدح وإصرار. ففي قصة محمد طمليه يؤكد الراوي، عندما يهتز عالمك ويتضعضع بعد استكارك خروجك من السجن، تبقى «أمك تغني في الغرفة المجاورة فرحة بخروجك»(13) وفي صباح اليوم التالي، حين تفتعل النوم مثقلاً بخزيك، «نهض الجميع وظلت أمك تقبلك وتسألك عن رحاب»(14). ومن الجدير بالذكر أن الدور الذي تلعبه الأم في هذه القصة، رغم ضآلته، شكل بدايات تطور شخصية الأم في أعمال محمد طملية، وهذا موضوع زخم جدير بالدراسة الجادة.

رغم ومضات عدم الانضباط السياسي فيما يتعلق بدور الأم في القصة سابقة الذكر، يبقى الالتزام واضحاً في بقية قصص المجموعة من الأستاذ الذي أرهقته لا جدوى التجربة في «الدائرة»(15)، إلى أحلام الشاب الكادح المعلقة في «لا هوادة»(16) يسترجعها مع أنين الألم والخيبة التي تُصعّدها «رشفات» من زجاجة «كونياك» يجتر معها الوجع الذي تثيره ذكريات الحزن والحرمان، ثم «حالات»(17) التي يستعرض فيها الفروق الطبقية التي يعاني منها وأقرانه في المخيم. أما الحكايات القصيرة جداً التي شكلت مادة «في الصيف يأتي الغرباء» فتجسد الفرق الباهظ بين الذين يملكون والذين يكدحون حدّ الوجع. ويستمر حبل الالتزام واضحاً في معالجته للمرأة في قصة «البحر» حيث يختار طمليه امرأة عادية(18) في عالم موغل في حرمانها من أبسط الحقوق، كالاستمتاع بـ«البحر». يعيش محمد معاناتها ويصف بدقة بالغة ولغة

فاضحة كبتها ثم تمردها المتمثل في اكتشافها لجسدها والتمتع به، هروباً وعصياناً. وكأنه بوصفه تلك المتعة المحرمة يتحدى معها لا جدوى حياتها التي فرضها عليها مجتمعها الغارق في الذكورة. وبهذا كسر محمد بلغته المتقنة وواقعيّته الصارخة الجدار الذي كان يحجب واقعها، ضارباً بكل الخطوط الحمر عرض الحائط.

يستمر محمد متمرداً على واقعه في مجموعته القصصية الثانية، «الخيبة»(19) حيث يثور «القادمون الجدد»(20) الهاربون من البلل والثلج الذي لا يكف عن السقوط، على تاجر المحل المتعجرف غير الآبه ببردهم وعوزهم وينتهي هذا الصراع «بلكمة» من أحدهم تطرح التاجر أرضاً و«ركلة» من آخر يندفع الجميع بعدها إلى داخل المحل، يتناول كل واحد منهم معطفاً جديداً، ويخرج. ويصف بطل القصة مشاعره تجاه التاجر بأنها «حالة تشبه الحقد إلى حد بعيد»(21) بما في ذلك من دلالات سياسية واجتماعية وسيكولوجية. ويمتد هذا التمرد إلى القصص الأخرى في المجموعة، ففي قصة «وقاحة موظف» يثور الموظف المسالم المجتهد على وقاحة المدير واستغلاله عندما «انسحبت منه كل الأحاسيس التي يمكن أن يشعر بها إنسان ما».(22) يحاول أن يُصلح الوضع، لكنه يسكت فجأة «وكأنه فقد القدرة على النطق» ثم «يبصق في وجه المدير ويخرج».(23) وستمر النهايات الثائرة بربط قصص المجموعة بإحكام. أما قصة «الحيلة»(24) فتعرض حاجة الطالب الملحّة لحذاء دون ثقوب يسمح له بأن يمد ساقيه في الصف دون أن يشعر بالعار، فيصمم أن ينهض باكراً وينتعل حذاء أخيه قبل أن يصحو الأخ من نومه وبذلك يفوز بارتداء الحذاء، يزهو به، ولو ليوم واحد. لكنّ النعاس يغالبه بعد منتصف الليل بقليل، وحين ينهض في الصباح، يكتشف أنّ السماء تمطر بغزارة وأنّ أخاه قد انتعل الحذاء وخرج. ويعبر محمد في هذه القصة أفضل تعبير عن لا جدوى الحلول الفرديّة في مجتمع غارق في الفساد والحرمان والطبقيّة متلاعباً بتعاطفنا الفطري مع شخصية الطفل المحروم ومعاناته. ويكتمل تفجُّر الصراع الطبقي والبحث عن الهوية في هذه المجموعة في قصة «الخيبة»(25) التي تدور تفاصيلها حول بدء علاقة عاطفيّة متوترة بين عليا، الفتاة المترفة، وبطل القصة الكادح التي دبر القدر الجميل لقاءه بها، فكان لقاء «بين النقائض». «سطلته» عليا وخربطت عالمه، لكن الهوّة الشاسعة بين عالمهما وقلقه المزمن تغلبا على حبه لها ورغبتها بالتقرب منه. فهو المنتمي لعالمه، «الردم الكبير،... بيوت متراصة، ممرات أضيق من عروق جسد مريض، قمامة وشتائم لا بد منها.. شتائم توحي باحتراف اللاجدوى».(26) انتماء ليس «بمعناه الفضفاض، وإنما المحدد، الذي يأخذ بعين الاعتبار كل التفاصيل والدقائق، هؤلاء الناس، هذه المعاناة الكلية».(27) وتتأزم الحالة حين يعي بطل القصة أن دخوله الجامعة، يؤدي لاختلال توازنه، يضعه «في موقع طبقي (مغناج)، فلا هو هنا، ولا هو هناك، ولا تجده في أي مكان».(28) وحين يحاول التخلص مما يفرضه هذا الصراع العاطفيّ من «زخم شرس عم رأسه» يحاول «معادلة الزخم بزخم مضاد»، بأن يتجه غرباً، «متسكعاً» بين البيوت الفخمة التي تنتمي إليها عليا، قاطعاً المسافة مشياً وينتهي به الأمر بأن «يدور، ويراقب، ويشعر بالاضمحلال... كأنّ هذا الإسمنت الجميل، إنما يتطاير غباراً في الجو،... (وهو) يستنشق هذا الغبار، يتلبد الغبار في صدره، يكبر.. يكبر.. يصير صرحاً كالحقد... إذاك لا بد من الحياز المطلق.. التطرف، فالموضوعيّة تبدو رثة، ثملة، تبول وتستفرغ، والأجدر بها أن تظل في المرحاض.. إلى المرحاض أيها المنطق».(29) وفي النهاية يكبر الشرخ بين عالمه وعالمها فيه، يقول لها: «دعيني وشأني». يجاهد طوال الطريق إلى البيت كي لا تفلت منه الدموع، لكن في البيت يذرف دموعاً «تكفي لأن يستحم طفل».(30)

ومع مرور الزمن وتنوع التجربة، صار محمد أكثر تحرراً في كتابته، كما هو واضح في مجموعة «المتحمسون الأوغاد»

ولكنه دفع ثمن هذا التحرر كما هي حال نملته التي كُتب بها تقريراً لتذمرها وتفكيرها المستقل، وتم تصنيفها «ساقطة» من قبل رفيقتها الملتزمة وبقية «المتحمسين الأوغاد».(31) فهل كان محمد في هذه القصة وبقية قصص المجموعة يتحدث عن تجربته الشخصيّة؟ وهل يُعتبر مثل هذا الحديث تخلياً عن التزامه أم توغلاً فيه؟

بغض النظر عن طبيعة النصوص التي كتبها محمد طمليه، في رأيي بقي التقلب بين الالتزام والتحرر في أعماله وجهان لعملة واحدة غذّت قلقة وإبداعه ورافقته في بحثه الدائب عن «موطئ قلم»(32) منتجاً لنا خلال رحلته أدباً إنسانياً مميزاً باهراً.

الهوامش:

1- طمليه، محمد، «الأعمال القصصية الكاملة: محمد طمليه»، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، 2009. ستكون هذه المجموعة المرجع الرئيسي للمقتطفات المدرجة في هذه الدراسة.

2- إشارة إلى قصيدة نزار قباني «الرسم بالكلمات» من ديوانه بالعنوان نفسه (1966) والذي يقول فيها: «لم أترك نهداً أبيض أو أسود إلا زرعت بأرضه راياتي، لم تبقَ زاوية بجسم جميلة إلا ومرت فوقها عرباتي».

3- يعترض محمد طمليه على وصفه بالكاتب الساخر في مقابلة مع جريدة الدستور بتاريخ 11 آذار 2007، ويردّ على ذلك، مشيراً إلى أولئك الذين يطلقون عليه صفة الكاتب الساخر، «هم مجرمون»، ويضيف: «على العكس من ذلك، يقال إني مؤلم وحاد، ولكن وبصرف النظر عن المسميات، أنا كاتب فقط».

4- طمليه، محمد، «إليها بطبيعة الحال: نصوص خادشة للحياد العام»، البنك الأهلي الأردني، عمان، الأردن (2007).

5- طمليه، محمد، حجاج، عماد، «يحدث لي دون سائر الناس»، مؤسسة «أبو محجوب» للنشر والتوزيع، عمان، الأردن (2004).

6- طمليه، محمد، « لأعمال القصصية: محمد طمليه»، دار أزمنة بدعم من مؤسسة عبد الحميد شومان. عمان، الأردن (2009).

7- مقدمة كتاب «الأعمال القصصية: محمد طمليه: « نص شهادة قدمت في ملتقى عمان الثقافي الثاني الذي عقد في عمان خلال الفترة 22 – 25|8|1993.

8- المصدر السابق نفسه: قصة «الأصوات»، ص23.

9- المصدر السابق نفسه، ص 23.

10- النواب، مظفر، «الأعمال الشعرية الكاملة: الشاعر العربي المناضل مظفر النواب»، دار قنبر، لندن، ص 530-527.

11- المصدر السابق نفسه، ص 532-531.

12- منيف، عبد الرحمن، «شرق المتوسط»، الدار العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1975.

13- «الأعمال القصصية: محمد طمليه»، قصة «الأصوات»، ص 26.

14- المصدر السابق نفسه، ص 27.

15- المصدر السابق نفسه، قصة «القادمون الجدد»، ص 67-70.

16- المصدر السابق نفسه، قصة «لا هوادة»، ص 43-46.

17- المصدر السابق نفسه، مجموعة قصص «حالات»، ص 47-50.

18- المصدر السابق نفسه، قصة «البحر»، ص 51-57..

19- الخيبة (قصص)، عمان، مطبعة التوفيق، 1981.

20- «الأعمال القصصية: محمد طمليه»، قصة «القادمون الجدد»، ص 67-70.

21- المصدر السابق نفسه، ص 69.

22- المصدر السابق نفسه، قصة «وقاحة موظف»، ص 80.

23- المصدر السابق نفسه، ص 80.

24- المصدر السابق نفسه، قصة «الحيلة»، ص 71-74.

25- المصدر السابق نفسه، قصة «الخيبة»، ص 81-122.

26- المصدر السابق نفسه ، ص 97.

27- المصدر السابق نفسه ، ص 97.

28- المصدر السابق نفسه ، ص 97.

29- المصدر السابق نفسه ، ص 102.

30- المصدر السابق نفسه ، ص 122.

31- المصدر السابق نفسه ، قصة «المتحمسون الأوغاد»، ص 211-213.

32- المصدر السابق نفسه، مقدمة المجموعة، ص 10.

محمــد طمّليــه
ضميــر النــاس ومــرآة الفقــراء

د. شفيق طه النوباني

-1-

في شهادته الإبداعية التي قدمها في ملتقى عمان الثقافي الثاني عام 1993 يشير محمد طمليه إلى مرجعيته الإيديولوجية التي انطلق منها في إبداعاته القصصية، ولعله ظلم مجاميعه القصصية الثلاثة الأولى حين حكم عليها حكماً مطلقاً وقاسياً في الوقت نفسه: «أزعم أنني ضحية النقد الساذج، النقد الذي استقبلني بحفاوة بالغة، حين كتبت شيئاً تافهاً عن الواقع الاجتماعي المعاش: لقد كنت آنذاك شيوعيا... وكان يهمني بحكم انتمائي لثقافتي إبراز المفارقات الطبقية»(1).

صحيح أنّ بعض هذه القصص يبدو سرداً لحكايات مستلّة من واقع مجتمعنا دون أن تتجلى فيها الملامح الفنية في القصة الحديثة من حوار داخلي أو تخطيب زمني كما هي الحال مثلاً في قصة «عبد الله» (2) التي تتناول شخصية طفل انقطعت فيه السبل بعد تشتت أسرته نتيجة الطلاق بين أبيه وأمه، فلم يعد يمتلك بيتاً يأوي إليه، إذ تم عرض الحكاية بطريقة أقرب إلى المباشرة في طرح قضية الأطفال المشردين.

جاء هذا الشكل القصصي البسيط في بعض قصص طمليه نتيجة استحواذ الإيديولوجيا المباشر على العمل القصصي، ومع أنّ بقية القصص في المجاميع الثلاثة الأولى لم تنفك عن انحيازها الواضح للطبقات المسحوقة إلا أنّ هذا الانحياز لم يبدُ بتلك المباشرة التي جاءت في قصة «عبدالله» مثلاً، فهو يلج في هذه القصص إلى العمق الإنساني في الطبقات المسحوقة، بما يشير إلى أنّ وجهة النظر التي توصلها لا تمثل إملاء إيديولوجيا بقدر ما هي نتيجة لمعاينة الواقع بحدس الفنان.

يلتقط طمليه من خلال معاينته لواقع الطبقات المسحوقة مفارقات عميقة تشير إلى هذا الحدس الفني، ففي قصة «سامية»(3) مثلاً يعاتب الأولاد الطفلة سامية لأنّ أباها الخياط لم يخط لهم ملابس ملونة كتلك التنورة التي خاطها لابنته، ليكتشفوا فيما بعد أنّ هذه الألوان لم تأتِ إلا نتيجة اعتماد أبيها على القطع الزائدة من الأقمشة التي يخيط منها الملابس، غير أنّ طمليه لا يتوقف عند هذه المفارقة في تصوير واقع هذه الطبقة، بل يمعن في إبراز قسوة الحياة عليها، فسامية صاحبة الفستان الملون تتعرض لحادث يصيبها بالعرج ليفقد ذلك الفستان رونقه، حتى إنّ سامية أحرقته في نهاية القصة.

لم تكن قصة سامية الوحيدة التي اتجه فيها طمليه إلى الأطفال ليصوّر معاناة الطبقات المسحوقة، بل استحوذت هذه المرحلة العمرية على العديد من قصصه، ولا شك في أن هذا التوجه ذو دلالات عميقة ومهمة في إطار التناول الواقعي، فهو توجه لا يشير إلى حدّة الصراع الطبقي بقدر ما يبرز عمق

كاتب أردني.



هذا الصراع وبقدر ما يستحث ضمير المتلقي، ناهيك عن كون هذا التوجه يشير بعمق إلى بدء تشكل الوعي الطبقي لدى الفرد بما يحدد علاقته بالمجتمع، ومن قصص طمليه التي تتناول تشكل هذا الوعي قصة «الحال من بعضه»، حيث يستغرب الأولاد من العلاقة القوية التي جمعت فاطمة بعماد الطالب «التيس» بحسب وصف المعلمين له، وعلى الرغم من محاولات الطلبة المستمرة للتقرب من فاطمة إلا أنها بقيت ملازمة لعماد، ولم يع الراوي الطفل سر هذه العلاقة إلا بعد أن توفي أبوه، فصارت أمه تجلس مع أم عماد وتبكيان معاً لتباشرا العمل في بيوت الأغنياء.

-2-

لن يحتاج القارئ إلى كثير اجتهاد ليتوصل إلى تحوُّل الاتجاه الأدبي لدى طمليه في مجموعته القصصية الرابعة والأخيرة «المتحمسون الأوغاد»، فالمجموعة فيما عدا قصة واحدة تتجه اتجاهاً عبثياً يتساءل عن قيمة الفعل الإنساني والجدوى من وجوده لتفرز قلقاً ملازماً لشخصيات القصص في مجموعها.

تحمل قصة «المتحمسون الأوغاد»(4) موقفاً واضحاً من فعل البناء من خلال شكل رمزي أليغوري، فالنملة التي

توقفت عن العمل في نقل الغذاء لم تعد ترى جدوى في عملها بما أنها ستنتهي إلى الموت آجلاً أو عاجلاً، والاتهامات التي وجهت إليها من قبَل النمل لم تزدها إلا تمرداً دعاها لأن تتهم بقية النمل بأنهم متحمسون أوغاد. وقد تجسَّد القلق في قصة «الكابوس»(5) من خلال صوت تساقط قطرات الماء من الحنفية الذي منع الراوي من النوم، ليجد في نهاية القصة أنّ السكان جميعهم يعانون من المشكلة نفسها، فهذا الصوت لا يترك أحداً ينام.

من اللافت في هذه القصة أنّ هذا القلق، على الرغم من التوتر الذي يسببه للشخصية، إلا أنه في الوقت نفسه يتسم بالرتابة، فقطرات الماء المتساقطة تشبه دقات الساعة التي لا تحمل في ذاتها دلالة غير دلالة مرور الزمن، مما يسلم إلى إحساس بالعجز والشيخوخة وانعدام القدرة على التأثير، وهذا ما بدا في قصة «المدينة»(6) حيث تفاجأ الشاب الثلاثيني بأنّ سكان المدينة كلهم شيوخ طاعنون في السن، لتتعمق مفاجأته حين يدخل بيته فيرى زوجته وأبناءه مسنين، وحين ينظر إلى المرآة فيرى أن ما ينطبق على كل من رآهم ينطبق عليه أيضاً، ما يدخله في حالة إغماء.

-3-

ظهرت ملامح رؤية طمليه الفكرية بوضوح في مجاميعه القصصية التي كان آخرها مجموعة «المتحمسون الأوغاد»، والناظر في مقالات طمليه التي كتبها فيما بعد لن يجد تحولاً فكرياً جوهرياً في رؤيته، بل سيجد أنّ بعض مقالاته صياغة لبعض قصصه بأسلوب آخر يلائم جنس المقالة كما هي الحال في مقالة «العطش»(7) التي يظهر فيها بوضوح أثر قصة «الكابوس» التي أشرت إليها في هذه المقالة، غير أنّ ذلك لم يلغ ما برز من تعامل مباشر مع شتى مناحي الحياة من سياسية واقتصادية واجتماعية مما اقتضاه الجنس الأدبي الذي يتعامل معه، فمقالة طمليه وإن كانت تتجه إلى اللغة الأدبية، وتتسم بنفس قصصي في كثير من الأحيان وتبتعد عن تناول الأخبار في الأغلب، إلا أنها لا تستغني بطبيعة الحال عن التعامل مع القضايا التي تشغل الناس عادة بحكم كونه يوجّه هذه المقالة السريعة من خلال صحف سرعان ما تتحول إلى الأرشيف، ولعل هذا ما جعل طمليه يتعطش إلى كتابة القصة: «لم أذق منذ مدة طعم الحبر، أعني، لم أكتب: أنا لا أقصد المقالات، وإنما القصة، والرواية التي بدأتُ بكتابتها قبل قرن تقريباً»(8).

أتاحت المقالة للمتلقي أن يتعرف شخصية طمليه بوضوح أكبر، وهذا نابع من طبيعة جنس المقالة، فضمير المتكلم فيها مرتبط بالكاتب وإن اتجه إلى التناول الذي يتيح قدراً من المبالغة، على عكس الأجناس السردية التي يحيل فيها ضمير المتكلم إلى الراوي. وطمليه بطبيعة الحال يعي هذا الفرق، وهو حين يترك ضمير المتكلم يحيل إليه لا يهتم لأن يرسم تلك الهالة التي يحاول الكتاب رسمها حول أنفسهم عادة، بل إنّ هالة طمليه ترتسم من خلال انكشافه أمام القارئ بما يعزز ارتباطه به وبالمجتمع، بل وبالذات القومية في كلّيّتها: «أنا لا أهدأ ولا أستقر، فما إن أصحو بعد نوم مقتضب حتى أجدني راغباً في الخروج ومن دون أن يكون في ذهني مكان محدَّد أذهب إليه.... محطتي الأولى هي الجريدة التي أمكث فيها دقائق فقط، ثم أغادرها إلى مبنى مجاور لزيارة صديق أتوهّم أنني مشتاق إليه»(9).

وكما يظهر هذا القلق في مقالات طمليه، يظهر الإحساس بالرتابة التي بدت بوضوح في مجموعته القصصية الأخيرة: «المشكلة أنه لا يوجد ما ينبغي أن أقوم به: يبدو أنني أنجزت باكراً كل المهام الموكولة لي، أنجزتها قبل أن أبلغ العشرين، فوجدتني بعد ذلك أجترّ، لا جديد، وأيام متشابهة مثل دموع أذرفها ندماً»(10)، ولا تتوقف هذه الرتابة على مشاعر طمليه تجاه ذاته، بل تمتد إلى الحالة الوطنية والقومية بصورة عامة: «لا يوجد شيء جوهري وحقيقي: نفتعل حكومة. ونفتعل أحزاباً. ونفتعل رموزاً جوفاء. ونفتعل أحذية. ونفتعل حياة عامة نتوهم أنها حافلة وكافية لدحر الخواء»(11).

لقد التحمت ذات طمليه بالضمير الجمعي للناس لتكون ذاتاً اعتبارية فتمثل المعنى الحقيقي للشخصية العامة: (أنا رجل مهيض الجناح... منتوف الريش... خالي الوفاض... لا ألوي على شيء... لا يحزنني ذلك، ولكنني أشعر بامتعاض إذا قابلتُ شخصاً «مرهوب الجانب» أو شخص «فوي الشكيمة»... نقول إنّ فلاناً صاحب رأي، ما الذي يعنيه ذلك؟ يؤلمني أن أكون بلا رأي، أتثاءب إذا استشارني أحدهم بقضية، ما رأيك في معاهدة «وادي عربة»؟، لا أجيب)(12).

إنّ «قوة الشكيمة» و«رهبة الجانب» معان مفرغة من محتواها، فمن هو مرهوب الجانب في ظل هذا الوضع الحضاري والسياسي المتردي الذي يبعث على السخرية باستمرار؟ حتى إنّ طمليه لم يترك ملمحاً عاماً لم يسخر منه، فسخر من إعلامنا وسياستنا وشخصياتنا الرسمية ومدننا ومكانتنا الحضارية ومجتمعاتنا: «سواسية كأسنان الفك الذي يمضغنا جميعاً: لا فرق بين ثمر المشمش على الشجرة، لا فرق بين عنز وعنز في القطيع، لا فرق بين قبلة وقبلة في سياق علاقة مملة: رائحة الثوم واحدة، وطعم الملح واحد» (13).

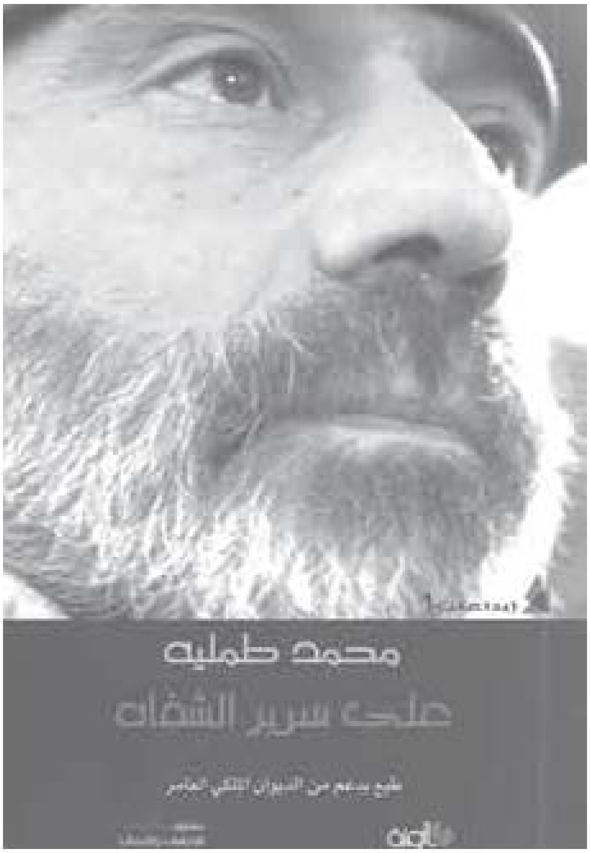
سخرية طمليه سخرية مُرّة لا تبعث على الضحك، وهل كانت عيون أطفال الفقراء التي صورها في مجاميعه القصصية دون أن يبتعد عنها في مقالاته تلهمه لسخرية تقترب من الطّرَف كما هي الحال في العديد من المقالات الساخرة؟ وهل يبعث المشهد القومي بكافة مستوياته إلا على هذا الشكل من السخرية؟

الهوامش

1 - طمليه، محمد: الأعمال القصصية، عمان، أزمنة للنشر والتوزيع، 2009، ط1، ص9.

2 - المصدر نفسه، ص143.

3 - انظر: المصدر نفسه، ص 131.



4- انظر: المصدر نفسه، ص 215.

5- انظر: المصدر نفسه، ص219.

6- انظر: المصدر نفسه، ص 219.

7- انظر: طمليه، محمد: خالد عبان، عمان، طمليه للدراسات والأبحاث، 2013، ص145.

8- المصدر نفسه، ص88.

9- المصدر نفسه، ص36.

10 - المصدر نفسه، ص78.

11 - المصدر نفسه ص323.

12 - المصدر نفسه، ص30.

13 - المصدر نفسه، ص86.

طمليـه.. حكايـة وطـن... بلغـة متفـرِّدة.. وحلـم.. تعـرّج في روحـه واندثـر

ذكريات حرب

لا يشبهه أحدٌ.. ولا يشبه أحداً..

لغته بطعم المرار.. وكلماته من رحم الوجع.. وعباراته من انكسار حلم قبل أن يشبّ عن طوقه.. فكيف إذا يشبه غيره؟

لم يكتب بحثاً عن تبجيلٍ أو تباهٍ أو جائزة.. أو رغبة في انتقاء جملة ليشيد به الآخرون في براعته اللغوية، ودلالاته المعبِّرة، أو أمنية لترقية أو تصفيق أو لقب سامٍ، فقلمه لم يكن يوماً نخبوياً أو مدثَراً..

محمد طمليه، كتب لينزفَ، وسطَر ليحزن، وقصَّ، لينادي بأعلى صوت عن جرح عشعش في روحه منذ كان جنيناً. لذلك، كان يعود بين حين وآخر إلى "وادي الحدادة"، لأن الحكاية بدأت من هناك؛ فرشة السرير، ورائحة الزعتر، والشاي، وسور المدرسة، والطابور الصباحي، وعقوبة عدم قص الأظافر، ومسألة الحساب العويصة، والتثاؤب في حصة الاجتماعيات قبل الأخيرة، واسمه المكتوب بصفة مشاغب على طرف السبورة، ولعبة "الغميضة"، وقلم الرصاص المقطوع، وبنت الجيران، و"المقلوبة"، وقلاية البندورة، وأم العبد، وثمة مرارة في الفم.. فالوطن لم يعد أكثر من "حصيرة.. ونحن مرميون عليها.. ".

مفردته التي اتسمت تشكيلاً حسياً، تلمسها في حروفه المكسوّة بوجع الرحيل الأول الممتد من قرية عنابة- رام الله، والمخيمات والحياة البائسة المقهورة، ولذلك يُحمِّل أهله عجزه؛ "نبكي على وطن هربنا منه.. لنعترف بذلك قبل كل شيء.. وأبوس الأرض تحت نعال الصامدين هناك.. ".

إذاً، هذا النزف الأول في حياته الذي لم ينضب، بدءاً من التهجير والمخيمات، مروراً ببغداد، ودراسته في الجامعة الأردنية التي كانت مسرحاً يضج بالحياة السياسية والأحزاب والاتحادات والنقابات الطلابية والمد القومي. والأخطبوط الأميركي، والنزاعات العربية السياسية، والهزائم المتلاحقة، وهيمنة رأس المال، والفساد الذي يستشري كالطاعون في كل مكان، إضافة إلى رحيل والده وأخيه، وانتهاءً بالسرطان الذي داهمه حتى رحل في 13 تشرين الأول 2008.

هذا النزف الذي كان يتفتق فيوحّده مع نفسه أولاً، والآخرين ثانيةً. ولم تكن معاناته اليومية لتنضج إلا مع؛ "سعال الأب، وبابور الكاز، وعلب السردين المصدئة، والاستحمام الأسبوعي في يوم الجمعة المطوط، والنملية – خزانة توضع في المطبخ – ووجوه المخدات، والمجدرة، والعدس، والذهاب إلى المدرسة في زمهرير الريح وعصف المطر، وأحذية مهترئة، وحبل الغسيل، وتلفزيون الجيران الهوائي، والمشي على السطح، والإسفلت، وصوت السيفون، والنوم في غرفة واحدة مع عشرة أو اثنى عشر فرداً، ومغص البطن بسبب رداءة الأكل، وكَرت المؤن.. "، لتضاف إلى كل هذه المفردات أمه التي ترملت مبكراً، فيشبهها بالسكرتيرة قائلاً: "كنا صغاراً، وكانت أمي الأرملة -ترمّلت باكراً في لمح البصر- تعمل سكرتيرة في بيوت

كاتبة أردنية.

الأغنياء، تخرج صباحاً وتعود مهدومة المغرب، وهذا منطقي طالما عملها يشمل المطبخ والحديقة والسجاد وزجاج النوافذ، وكل ما تأمر به السيدة.. كنا قانعين بالخراب، نأكل ونشرب ونمرض.. ويموت من يموت.. وينجو من ينجو.. أنا نجوت، وأنا فخور بهذا الإنجاز.."..

طمليه الذي رسّخ فناً جديداً في علم الكتابة الأدبية، تفرّد بلغته، وأدواته التوصيفية التي ظلت بمنأى عمن يحاول الدخول فيها، أو حتى التشبث بحروفه المستعصية أن تكون طيعة في يد أحد غيره. وتسيَّد بمفرداته وتشبيهاته المؤثثة من حياة طحنها الفقر والعوز. وهذا ما أعطاه زخماً حقيقياً في رسم تفاصيل حياة الفقراء والأرامل والجوعى وبيوت الزينكو، وأدخلنا في عوالم سحيقة لا تكاد ترى شيئاً من الخراب الذي يحيطها من كل الجهات.. "تذكرتُ فجأة أنّ لي بيتاً في "وادي الحدادة"، وأنّ لي أما وأشقاء، وأن لي مكتبة، وجوارب نظيفة تحفظها أمي تحت "فرشة السرير"، وصوراً لفتيات عابرات أخفيتها في مكان يصعب الاهتداء إليه، وملاحظات مقتضبة على حائط الغرفة– غرفتي التي استولى عليها شقيقي الذي يليني مباشرة، و"فرشاة أسنان" وضعتها آخر مرة في "جرار الطاولة".. والطبيخ الدسم يوم الجمعة". ويستكمل ذكرياته في "ثلاثة أيام في وادي الحدادة": "البيت رطب وغير مرتب.. حلمت على ما أذكر بـ "كرة الجوارب".. وبقلم الرصاص المقطوع على الدوام وبابنة الجيران التي كانت تصعد إلى السطوح بحجة نشر الغسيل، وبالعروس التي جيء بها، ولا أدري لماذا، إلى بيتنا، ثم أخضعتها النسوة المجربات لعملية تنظيف شاملة؛ كنتُ صغيراً آنذاك ولم يعترض أحد على وجودي في الغرفة.. حلمتُ على ما أذكر، بالكدمات التي ورثتها على المشي على الحواف، وبمغص البطن الذي كان ينجم عادة عن تناول وجبات أخفقت "النملية" في ابقائها سليمة.." لتصاب الأسرة بأكملها ظهر السبت بإسهال جماعي منظم".

وفي "قدحة ثوم"، يصف ماء المطر الذي يتسرب من ثقوب السطح، ويتجمع في صحون وطناجر نثرتها الأمهات عند رؤوس وأرجل الأولاد النيام. وبابور الكاز الذي يعلن في الخامسة صباحا عن بدء يوم جديد، ويشتهي قائلاً: "حين يكون المرء جائعاً، فإن أشهى رائحة هي رائحة قدحة الثوم..". ولذلك يرى أن أسوأ شيء أن يولد المرء فقيراً من جهة. وأن يكون مُطلعاً وقارئاً، لأنه في هذه الحالة سيكون عاجزاً عن الارتقاء إلى مستوى الحضيض الذي يحيط به من جهة أخرى، كما جاء في نصه "الشرفة"، كاشفاً لنا العالم الذي يحيط به من أطفال قذرين تمخضوا من زيجات لا مبرر لها، ومعتوه يقضم تفاحة، ونساء سمينات قويات الشكيمة. والرجال العاطلون عن العمل إلا من فحولتهم ليلاً.

جمله المكثفة المتمردة -كشخصه تماماً- منقوشة باختزال اللحظة الآنيّة والآتية، وبكلمات معدودة - يرى بعضهم أنها خادشة للحياء- لكنها حاملة حركة متدفقة، فتبدو لك المقالة حكاية مشهد تلفزيوني قلق، صوّر المخرج الحياة بمفرداتها المجردة من كل زينتها، تأتيك لاهثة: "الرابعة صباحاً، ثم أصبحت الرابعة والنصف، وأعلن المؤذن عن بدء تقوى جديدة، سمعتُ مواء قطة. ومرت عدة سيارات.. أين يذهب الناس في مثل هذا الوقت؟ من أين يأتي الناس في مثل هذا الوقت؟.." وتواجهك كاشفة: "يا أخي، شتاءات زمان كانت أفضل، كان بيتنا محاذياً تماماً لـ "سيل وادي الحدادة".. أنا أتحدث عن غرفتين من الطوب، وسقف من الصفيح، وحبل غسيل رخو في الباحة، ودالية مريضة، وأرامل يزرن أمي لتدريبها على الترمُّل.. كانت خبرات أمي في هذا المجال ضحلة، باعتبار أنّ أبي مات تواً"، ليتذكر عائلته المكونة من اثني عشر فرداً، وهذا يعني أنّ النوم في غرفتين معضلة، والدفء متعذر، بسبب الثقوب الكثيرة، والسيل الهادر من الخارج مع احتمالات يقينية أن يداهمهم المطر العنيف في كل لحظة، والذي بالضرورة قد ينقلب إلى تراكم الثلوج الذي يُعد فرجاً لطلاب المدرسة في عدم ذهابهم إلى المدارس، والبديل هو البقاء تحت الصفيح بوضعية تكديس وركام وأغطية لا تفي بالغرض، وعدس يغلي

على النار. حتى الفرح حزن في حياة البائسين لأنه يفضح المستور. فأمه التي تعبت رقصاً في زفاف أخيه "أحمد" كان رقصاً مؤسفاً باعثاً على الأسى، فقد كشف له عن حركتها الثقيلة، جراء تقدمها في العمر. وإذا رأيناها بغطاء رأسها الأبيض، وثوبها التقليدي الحافل بشقائق الحرير، لأدركنا أنها توأم الرغيف الصعب، والصفيح، والزغاريد والدوالي وحبل الغسيل في الباحة المتربة لماء الدلف، ورائحة الشاي التي تنبعث من إبريق وضعته على "بابور الكاز"، لصياح الديك وعويل الريح، لينهي مقالته في تحويل كل هذه الصورة إلى مغزاها السياسي الحقيقي: "فكم من لجوء؟ وكم من نزوح؟ وكم من مجزرة؟ وكم من دمعة..؟"

وفي يوم الجمعة المنذور للكسل والصحو المتأخر، والحمّام الأسبوعي في العاشرة، يُبسط لنا حال أسر المخيمات معدّداً: "غسيل السجاد والبرادي، دور السينما الرخيصة، وهو يوم لصلة الرحم، لعرائس العنب في باحات البيوت، للمقاهي، للأصدقاء الذين اعتذروا عن المجيء بحكم انهماكهم في مناسبات الأقارب، للصبايا الذاهبات إلى زفاف الزميلة.. للهاتف الذي لا يرن، للزوجات اللواتي هيأن المائدة، للرجال المسنين الذين اقتعدوا كراسي الخشب أمام الدكان، لجارتنا التي اشتبكت مع زوجة الابن الخبيثة، للشجار التي تسببت بها شقيقة الزوج. للصابون الرخيص الذي اغتسل به صبي ميكانيكي، للمتاجر الموصدة، لسيارات السرفيس، للتاكسي، لشرطي المرور عند المفرق.. الجمعة يوم رتيب كأغنية تدندنها السيدة عند مهد وليدها الذي غفا، أو ساعة الحائط التي تدق.. يوم يشبه الأربعاء أو الأحد.. لكن بمزيد من الرخاوة.. يوم ممطوط، كموال مطرب مغمور في عرس أرملة، قد أكون بالغت في الوصف.. ربما، لأنه يمثل لي حصاة في لقمة "مجدرة" أمضغها.. التلفزيون لا يفي بالغرض. نشاهد الأخضر واليابس.. نرتمي على المقاعد.. وقد نغفو.. ثم إذا جاء الأكل.. صحونا وأكلنا..".

لم يكن طمليه يبحث في جمالية الكلام، وتزويق العبارات، وتزيين المفردات، بل كان يشحذ حروفه الغاضبة ليكشف عريّ الحقيقة في كل ما يحدث: "أنا لا أخاف مما يجري.. ولكني أخاف مما لا يجري.."، ولذلك لم يكن طمليه يعزل كتابته الاجتماعية عن السياسية، فجاءت الأولى وليدة الثانية، حيث كان يلتقط الحس السياسي والوطني، لتأتي مقالاته مثقلة بالهم الواحد، متبحر بلغته الموجزة في رسم الحالة الاجتماعية بخيوط دقيقة تكاد تلتف حولك وأنت تتأملها بتأنٍ، فهو يستدرجك بسخريته - وما كان يرفض أن ينعته أحد بالكاتب الساخر الذي يُعدُّ مؤسس هذه الكتابة محلياً- لقراءته، فيصدمك بالومض الخاطف في جملته الأخيرة، لتعاود قراءته مرة أخرى بحس سياسي مختلف عما كنت تقرأه في المرة السابقة.

طمليه بنظرته الثاقبة لما يحدث وسيحدث، شكَّل أنموذجاً في تجسيد الحالة الكتابية المنبثقة من الواقع السياسي والاجتماعي وتحولاتهما المستمرة وفق ما هو منظور، ولذلك ينقلنا من الحالة الفردية -المخيمات- وعلاقتها مع الحالة الاجتماعية -الوطن- وأثرها في الحالة السياسية؛ العالم العربي والدولي. والتزم طمليه في تفكيك وتحليل الحالة في المفهومين الوطني والسياسي وتسجيلها كمقالة ساخرة، تصدح في آخر الأمر بقضية شائكة تحتاج إلى الإعادة إلى منبعها، والانطلاق لمعالجة الخلل المتعفن في جيناتها.

لم يكن طمليه يطرِّز مفرداته للإيقاع بقرائه في فخ الكتابة المترفة، بل كان ينقل بقلمه الحاد الساخر الحرقة المشتعلة في كل ما يراه من قضايا اجتماعية لتشدك إلى وعيه السياسي في مزج الحالة، مثل عائلة "أبو العبد" وزوجته المفتخرة السمينة؛ واحدة من قطيع البقر، وأولادهما عديمو الذكاء، فيلتقط حياتهما ساخراً ومتوجعاً: "وقوانص الدجاج مع بصل قبل الغذاء يوم الجمعة، وأمراض غريبة؛ "ثعلبة" في الرأس، وتبسُّط قدمين، ومكوث طويل في المرحاض - يوجد

خلل في "السيفون"؛ خلل متعارف عليه، يحظى بتفهم من جانب الأسرة ككل.. أبو العبد.. غيار داخلي بالغ التجهُّم على حبل الغسيل. —مجتمع ذكوري– وأسنان تؤلم في الليل، وحذاء مفلوت الرباط، وشقيقات مبهورات بالرتابة، وجيران حمقى، وقطط تموء، وزقاق، وأرملة.."، ليصرخ قائلاً: "أريد أن أرجع، وكفاني تيهاً.."، وفي مقالته "ذات صباح"، يبدأ معك بيومه، في استيقاظه في السادسة صباحاً، وهو لم يكن نوماً، بل كوابيس، جعلته يصرخ أكثر من مرة مما أزعج زوجته المطروحة لصقه، والتي كانت هي نفسها تصرخ فجأة جراء كوابيس مماثلة.. "وهذا طبيعي طالما أنّ الوسادة واحدة. وهنا أسأل: هل يضع الناس جميعاً رؤوسهم على ذات الوسادة؟"، متابعاً حالته: "بقيتُ في الفراش: أدخّن فقط. وكانت زوجتي تغسل، ثم تصعد الى سطح الدار لنشر "الغيارات". أتذكر أنني خرجت من المنزل في نحو السابعة والنصف: السماء زرقاء، هذا صحيح. ولكن زوجتي نشرت على "حبل الغسيل" كل "البياضات" التي امتلكناها منذ أن تعارفنا. لم أتوقف عند هذا، ولكني لاحظت أن جارتنا نشرت "بياضات" أيضاً. وجارتنا التالية: كل الجارات... كل "حبال الغسيل" بيضاء، وترفرف".. الحياة الاجتماعية المنافقة المستسلمة البعيدة عن كل ما حولها، وكذلك كل العائلات العربية التي لا ترغب في تأطير حياتها وفق التغيرات الاجتماعية والسياسية.

كما يستدرجنا إلى قضايانا الاجتماعية المليئة بالمفاهيم والعقلية الذكورية المتخلفة التي تحكمنا، كاشفاً هشاشة أسرتنا الأردنية المستميتة لإنجاب الذكر —الذي يحمل اسم العائلة رغم فسقه ومجونه– بعد طاقم من بنات صرن موضع ازدراء من جانب عجائز لئيمات يتندرن بـ"العزوة" التي توضع في الأرحام، "انسجاماً مع القناعة بأنّ الشيخوخة إجراء سافل ومنحط.. أطفال في "القماط". وأطفال أتقنوا الحبو قبل قليل، وأطفال يمسحون السيارات عند إشارة المرور. وأطفال مشوهون نتجوا عن زواج ملغوم مع ابنة العم.. وأطفال ناموا بلا عشاء في سقيفة تصفّر فيها الريح، والتباهي بالغيارات الداخلية التي رفرفت على الأسطح، تعبيراً عن فحولة شعبية بطفرة، ذبح دجاجة للمرأة النفاس صاحبة الإنجاز العظيم". وجرائم الشرف التي لا تؤخذ على محمل الجد، والتسامح الأسري في بطالة الابن المراهق، وتزويج طفلة لعجوز في التسعين من عمره. والفقر المدقع في مجتمعنا: "النساء في المطبخ، وهذا بحد ذاته إنجاز. والرجال مضطجعون تحت خيمة، والأطفال يلعبون في الصحراء ريثما يؤخذون إلى الموائد.. جاء آخرون، المزيد من الجوعى.. هل دعاهم أحد؟ هذا طعام عفوي، تطوعي، مفتوح.. ويمكن أن تلتحق الزوابع بالصفوف.. ثقوا.. لن يعترض أحد.. النساء منهمكات، وشوهدت إحداهن تحمل حطباً كثيراً. والدخان يتصاعد من جهة المطبخ.. الكلام يتكرر حرفياً كالبارحة.. وغداً بالطبع.. تأخر الطعام، وصار الظلام يهبط رويداً رويداً، في هذه الحالة ينبغي أن نغادر، لا يوجد إضاءة من أي نوع، ولكن لا بأس، فموعدنا صباحاً على أمل أن تنضج الحجارة في القدور...".

هذه صرخته للشعوب، ليوعيها بما يحدث من بيع الأوطان والأحلام، والسمسرة التي تحدث من تحت الطاولات: "الوطن من وجهة نظرهم.. مجرد مكان كريه.. شاءت الصدفة اللعينة أن يولدوا فيه.. وسوف لا يتوارى أحدهم عن بيعه حتى لو كان المردود سيجارة من نوع رديء.."، فقد أخبره العامل المصري الوافد الذي يعمل في مجلس النواب: "القعدة لازم تكون أرضي.. حضروا جميعاً وغابت الشعوب..". كما أنّ —كما يؤكد في جميع كتاباته– السادة النواب هم المالكون الحقيقيون للعبدلي —رمز القوة السياسية الداخلية– بما فيه الشعب، والنوافذ التي يتسرب منها ضوء أسود يتيح لنا أن نرى خرابنا. ولم يكن أمامه سوى أن يخاطب وزير الداخلية رداً على ما أعلنه "لا تخرجوا من بيوتكم إلا للضرورة القصوى: "يا معالي الوزير، هل خرجنا من قبل؟ اطمئن، لسنا في حاجة

لثلج يحبسنا في البيوت، ويمنعنا من الخروج إلى الشوارع للاحتجاج والتظاهر، وأنا أعتذر نيابة عن حمقى خرجوا رغماً عنا: لنقل إنهم مجموعة "مندسين" بين الصفوف.. ليكن معلوماً أنه لا يوجد "ضرورة قصوى" تستدعي الخروج من المنازل بتاتاً: طبخنا "عدساً" -طبخناه في صحن "الستلايت" بعد أن قامت الابنة المراهقة بإزاحة الثلج عنه بـ "القشاطة"- وتابعنا "شاهد ما شفش حاجة"، المشكلة أنهم أرغمونا على الاقتناع بأنه لا يوجد "ضرورة قصوى": "كلوا عدساً". هي صورة مكثفة لحالة سلبية من الشعب وعلاقته مع الداخلية التي تمثل سلطة عليا في الوطن.

ولا يتوانى، في اتخاذ قراره الفردي؛ أن يمارس خيانته الخاصة المقدسة التي ستصفق الجماهير لها، وتتحدث عنها وكالات الأنباء، لأنّ كل الذين خانوا أصبحوا أبطالاً، طالما أنّ رسائلنا ومطالبنا وحقنا تذهب إلى مكبّ النفايات بسبب الضيم. أما قضيته المركزية، فلم يعد لها وجود، فقد أصبح الأشبال في الستين، والمخصصات تأخرت لأسباب ما، والبندقية غدت نفاية في الذاكرة. وأكبر دليل أنّ الفطيم ضياء، الطفل الفلسطيني، قرر أن يسقط مضرجاً بالحليب، وأن يجاري الكبار، وأن يبلغ سن الرشد دفعة واحدة، وأن يحصل على طلقة ونزيف خاصين، وجنازة تليق به، لأنه أجرى تعديلاً على مفهوم "الأمومة والطفولة"، وينص أن بقاء الأطفال في أحضان الأمهات صار موضة قديمة..".

ولم ينسَ أن يصف هزيمة العرب في قممهم المزعومة في أكثر من مقال، منها: "هل احتمل الزعماء العرب وعثاء السفر لمجرد الإمضاء على بيان هزيل وباهت ومكتوب سلفاً؟ وعثاء السفر: ناقة رئاسية في المقدمة، واحتياطي جيد من الزوجات على بعير ضمن القافلة، ومؤونة كافية، ودليل موثوق يؤكد أنّ ثمة واحة على مقربة، وعازف ربابة لمقتضيات العويل إذا وقف القوم على طلل في الطريق، ومبيت في مكان قال الحراس إنه آمن. ما زلنا نتحدث عن وعثاء السفر، عبيد في الخدمة، والرايات ترفرف دون معنى. ومضارب أخوية حلّ فيها الزعيم ضيفاً عزيزاً. ويؤكد عربان كانوا هناك أنّ شيخ العشيرة شخصياً كان في مقدمة مستقبلي الزعيم في المطار: سجاد أحمر، ونشيدان وطنيان، وحرس شرف، و"معاهدة دفاع مشترك"، ولحم في قدور ضخمة من أجل العشاء العشائري. عشاء عمل. ثمة أسلحة فتاكة لحماية القافلة في الصحراء: خناجر وسيوف بتارة، وجهاز "منجنيق" مستورد، وحبال قوية لربط الأسرى المحتملين، وموظفو نيران على استعداد لإضرامها إذا صدرت أوامر، وفرسان يحملون رماحاً أخذوها من المستودعات قبل الرحلة، وطاقم من النساء الندابات للاستعمال بعد الهزيمة النكراء، ومشعوذ مثقف يؤخذ برأيه كل ساعتين، ومندوب لوكالة أجنبية يركب بغلاً مريضاً.. قمة عربية.. أقسم أنهم يضحكون علينا".

رثى طمليه حلمه المحلي والعربي والاجتماعي والسياسي عندما قال: "كرهتُ الأنظمة، ولكني ما زلت أحب النخيل، ورمل الصحرا، والسمك العماني المقطوع الرأس، والقهوة المرة، والبشرة السمراء، والشعر السابل الطويل، ما زلت أحب طلال مداح ونبيل شعيل، والعباءة النسوية السوداء، ورائحة البخور، وزحمة سوق السمك في مدينة "الدمام". ما زلت أحتفظ بواحدة من طواقي الحج التي أحضرتها جدتي بدرية في آخر رحلة مكوكية لها إلى الحجاز، وما زلت أحتفظ بصورة لن تذوي أبداً، للبحر الذي حبوت عليه صغيراً، كان أبي معلماً، وقد اتيح لنا، بحكم التبعية المطلقة لأبي أن نقيم في معظم القرى البحرية القريبة من الدمام، كان ثمة نخيل -وطن عربي- وبيوت واطئة يتطاول عليها البحر كلما هاج، وسمك شهي في المقلى، وأرملة سعودية طيبة اسمها زينب، وطيور غريبة تهوي إثر إصابتها بالرصاص المرشوق من بندقية "أبي خليفة".. ووجبات رمضانية يشترك فيها الجيران جميعاً. أذكر ذلك جيداً، وأحب ذلك جيداً، لكني أقولها بملء الفم، أكره الأنظمة التي أفسدت كل ذلك..".

محمد طمليه.. ابن بلدي

محمد عرموش

كان جاري، وصديقاً وأخاً عزيزاً.. نشأنا وترعرعنا في حارة واحدة، وكان لي الشرف أنني لفتُّ انتباهه للانتماء إلى رابطة الكتاب الأردنيين في بداية تجربتنا الثقافية، كما فعلتُ أنا، وهذا ما وثّق صداقتنا، وجعل التنافس بيننا شريفاً ومثمراً..

عاركنا الحياة معاً كأصدقاء.. وواجهنا تجاربها الحلوة والمرّة، كنا نحكي لبعضنا عن ما يواجهنا، وكنا نتشارك الصعوبات..

أذكر يوماً كنتُ أسير في أحد شوارع عمّان ليلاً عندما تعرّض لي لصوص، تحدّثتُ إليه عن الحادثة، فتألم كثيراً، وقام بسردها في زاوية في الجريدة بعنوان "شاهد عيان" وكتب أنّ اللصوص قد كثروا بلا رادع، مما جعل مدير شرطة عمّان يلاحق الموضوع شخصياً..

كان طمليه يحب المزاح والنكت.. وكان يحب القراءة كثيراً، وخاصة القصص المزاحية والساخرة، وقراءة الكتابات الساخرة الجادة للكاتب زكريا تامر، وكنا معاً نتبادل الكتب، والسجائر.

كانت صداقتنا حميمة دائماً، ولكنّ مشاق الحياة أبعدتنا عن بعضنا بعض.. وظلّ محمد طمليه صديقاً عزيزاً.. وبقينا نتبادل الرسائل، كما كنا نتابع أخبار بعضنا عن طريق الأهل والجيران.

تألمتُ كثيراً لفقدانه.. وبفقدانه فقدتُ أخاً وصديقاً عزيزاً في حياتي.. وخسرنا جميعاً كاتباً ساخراً جاداً في وقت نحن بحاجة لكتاباته..

أكتب اليوم غنائي ووفائي لأصدقائي
فوفاء القلب حق إنّ في الحق ضيائي
وصنيع الروح نهرٌ إنها صنع السماء
ورحيل الأصدقاء كرحيل الأقرباء
يا رفيق الحرف عذراً إن يكن هذا عزائي



كاتب أردني.

آخر المتحمّسين

جعفر العقيلي

برحيل محمد طملية، لم تخسر المقالة الصحفية واحداً من فرسانها أو تفقد القصة واحداً من مبدعيها فحسب.. بل وفقدت الحياةُ أيضاً واحداً من أكثر محبّيها والشغوفين بعيشها وتجرُّعها إلى الرمق الأخير، رغم ما بدا من سخرية لاذعة تجاهها، وهي سمةٌ لازمَتْهُ ممارسةً وسلوكاً وحبراً على ورق حتى آخر قطرة حبر أو كبسة على لوحة المفاتيح.

لهذا يكون من المتفهَّم أن يواصل جمهورٌ تعلّقَ بكتابات طملية وتربّى عليها –جمهورٌ كان له وحده– أن يذرف دموعاً حرّى على غياب «مشاكس» كان «عجينة» مختلفة من البشر، بخاصة وهو يدلق في فمه من كأس الحياة دون توخّي طمعاً في ارتواءٍ لا يبلغه، جاهداً ليكون ما توقّعَ أن يكون عليه ذات يوم.

العدّاءُ الذي حلمَ به ولم يَكُنْهُ لسببٍ أو لآخر، تحوّلَ إلى راكضٍ في براري الحياة، يلهث ويلهث دون أن يستكين لعارضٍ صحّي، أو يرضى بحالة مزمنة، أو يرضخ لمعيقٍ يَحُول بينه وبين أن يكون ما أراد لنفسه.

أصابته الحياةُ بـ«السرطان»، فكافأها –أو ردّ عليها– بلسانٍ سليط كان أن هاجمه الداءُ الخبيث بلا هوادة، وامتدّ ليستوطن جسدَه الناحلَ سنوات، فناضلَ في مواجهته حتى نَفَسه الأخير، واستبسل كي لا يُستسلم لنقطة نهاجته آخر السطر.

كاتب أردني.



كان طملية، قبل أن يغادرنا، قرر ألا ينقطع عن قرّائه في زاويته الشهيرة في «العرب اليوم»، فاتجه عندما لم يمكنه

الداءَ من مواصلة الكتابة كما يشتهي، إلى أرشيفه ينهل منه العزيمةَ، ويمدّ معجَبيه بها، فأعاد نشر المقالة من تاريخه الكتابي تلو الأخرى، وكأنه يهزأ بالموت، ويواجهه بسلاح من الحماسة والاندفاعة إلى انعطافة مراوغة، يعرفها هو وحده.

منذ أصدر مجموعته القصصية الأولى «جولة عرَق» مطلع الثمانينيات من القرن العشرين، بدا كاتباً «مختلفاً»، بخاصة وهو لا يتردد في إظهار شغفه بعوالم المهمّشين، ثم صدر له ما يعزّز هذا التوجّه: «الخيبة»، و«ملاحظات على قضية أساسية» (1981)، و«المتحمّسون الأوغاد» (1984)، والمجموعة الأخيرة أصبحت بمرور الزمن «ماركة مسجّلة» باسمه، ومن عنوانها استمدّ أصدقاؤه –وما أكثرهم– النعت الذي لم يفتأ يتردد على ألسنتهم في وصفه، تندّراً، وبمحبة طاغية.

وجدَ طمّليه ضالّته في المقالة الصحفية، التي منحها وقدةَ روحه، فمنحَتْهُ ما يرنو إليه كاتبٌ مبدعٌ من مجد وصيت، وتجلّت فرادته في كتابتها بإضفائه خواصّ السرد والأسلوب القصصي عليها، بحيث بدت مقالاته في أحايين كثيرة نصوصاً قصصية بمعنى من المعاني، وأكثر من ذلك: كانت مقالاته وما تضمنته من أفكار ورؤى، مادة غنية لأفلام سينمائية نفّذها شباب «متحمّسون».

اتخذ طمّليه في العام 1983 زاوية في صحيفة «الدستور»، موغلاً أكثر في أدغال السخرية، ليصبح من أبرز روّاد المقالة الساخرة في الأردن.

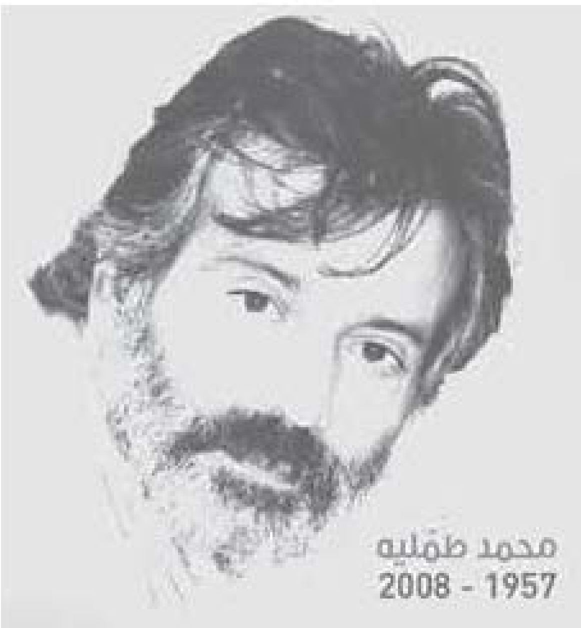
وفي العام 2004، صدر له كتاب مشترك مع عماد حجّاج، حمل عنوان «يحدث لي دون سائر الناس»، تضمّن نصوصاً له ورسومات كاريكاتورية لحجّاج. كما صدر له كتاب بعنوان «إليها بطبيعة الحال» في العام 2007. وواصل كتابة زاويته في صحيفة «العرب اليوم» حتى أيامه الأخيرة.

بدأت مواجهته للمرض (لا معاناته منه) في العام 2004، عندما تدهور وضعه الصحي وألزمه الفراش، ما دفع الكثيرين إلى تقبُّل غيابه، شيئاً فشيئاً، لكنه كان يصرّ على مواصلة خُطاه حثيثاً، وعلى «عدم الاعتراف» بنتائج «المعركة» إن كانت في غير صالحه! وكانت حفلات توقيع كتبه بمثابة اختبار لجماهيريته، تلك التي حظي بها قلّة من المبدعين.

انتُخب محمد طمّليه عضواً في الهيئة الإدارية لرابطة الكتاب الأردنيين في إحدى دوراتها، ثم استقال منحازاً لسخريته ورغبته في «فوضى جميلة»، لا قيود فيها على فكرته، ولا تضييقَ خناقٍ منها على مخيّلته.

وكان قد وُلد في الكرك العام 1957، وعاش صباه في مخيم الحسين بعمّان، ودرس في الجامعة الأردنية.

رحلَ طمّليه، لكن كتاباته الساخرة «منّا ومنه ومن حياة أراد أن يعيشها بالطول وبالعرض، وربما نجح في ذلك لهنيهات»، باقية بيننا، وما زلنا نستذكره كلما حلّت ذكرى رحيله، نستذكر صاحب «المرير»، نقيّ الجوهر، الأليف والوادع الذي عرفناه في محمد طمّليه، ابن الحياة البارّ وعاشقها المتيّم.



حـــوار مـع الـمفكــر العربـي د. فاضـل الـربيعـي

حاورته: هديل الخريشا

عُرف د.فاضل الربيعي بنقاشاته المثيرة للجدل، ولفَتَ الأنظار إليه من خلال مؤلفاته التي زاوج فيها بين الأدب والتاريخ والأسطورة السياسية، وقد بدأت النشأة السياسية للمفكر العربي العراقي د.فاضل الربيعي في إطار الحركة اليسارية العراقية.

وأثبت د.الربيعي في كتاباته "الخداع الاستشراقي" وذلك من خلال اتهامه لعلماء الآثار والتاريخ التوراتي بتزوير الحقائق عن طريق تقديم قراءة خاطئة للنص العبري، فقد بحث الربيعي في كتبه التزييف والسطو التاريخي واللغوي والتراثي المتعلق بفلسطين.

ويعدّ الربيعي غزيراً في نتاجاته الثقافية المتنوعة، حيث ألّف ما يزيد عن ثلاثين كتاباً منها "غزال الكعبة الذهبي/ النظام القرابي في الإسلام"، و"الجماهيريات العنيفة/ ونهاية الدولة الكاريزمنية في العراق"، و"حقيقة السبي البابلي"، و"المراثي الضائعة.. مساهمة في تصحيح تاريخ فلسطين"، وكان آخر مؤلفاته "فلسطين المتخيّلة" و"القدس ليست أورشليم".

وتالياً الحوار:

هلا حدثتنا عن الدراسة التي عمدتَ إليها وأثبتتَ فيها تزوير الصهاينة لتاريخ مدينة القدس العربية؟

أولاً اسم القدس بالألف واللام الموجود حالياً بالعربية لم يُذكر قط بالتوراة، وهذه واحدة من مختلقات التيار التوراتي، والذي قرأ التوراة بعقلية مخيالية غربية يجد أنّ التوراة في الواقع تصف جبلاً بعينه تُسمّيه "قَدَس" بفتح حرف القاف دون وجود "ألف ولام" وتصفه بالجبل وليس المدينة، واليوم نرى جماعة متطرفة في إسرائيل تُدعى أمناء جبل الهيكل، وهي تؤمن بحرفية التوراة التي تقول إنّ سليمان بنى الهيكل في جبل قَدَس وهذا أمر مثير لا يمكن أن يتطابق مع الوصف التوراتي في وصف فلسطين أو القدس.

ولكن تمّ تجاهل هذا التوصيف التوراتي الدقيق من جانب علماء الآثار وكُتّاب التاريخ، وجرى التركيز بشكل تعسُّفي دون وجود أي دليل على أن التوراة ذكرت اسم القدس، ثم إنّ اسم القدس اسم حديث لا يرقى إلى أبعد من العهدة العمرية والفتوحات الإسلامية التي بدأت إبّان ذلك الوقت، حيث تذكر

كاتبة أردنية.

الروايات التاريخية الموثقة أنّ عمر بن الخطاب عندما وصل إلى جنوب الشام وكتب العهدة العمرية حرفياً: "هذا ما أعطى عبد الله، عمر أمير المؤمنين، أهل إيلياء من الأمان.. هذا ما عاهد عليه عمر بن الخطاب أهل إيلياء"، ولو كان الخليفة يعرف أن اسم هذا المكان القدس، لخاطب أهلها وكتب هذا ما عاهد عليه عمر أهل القدس، ولا يوجد لدينا أي مصدر تاريخي أو إيركيوليوجي سابق عن العهدة العمرية يقول إنّ اسم هذا المكان هو القدس على الإطلاق. ولذلك، فإنّ هذا الاسم حديث ولا يمكن التصور بأنّ التوراة التي كُتبت قبل (500) عام قبل الميلاد تذكر اسماً لم يظهر إلا بعد الفتح العمري؛ لذا فإنّ هناك تحريفاً للحقيقة وتزويراً متعمداً للتاريخ يهدف إلى اغتصاب فلسطين والاستيلاء على القدس.

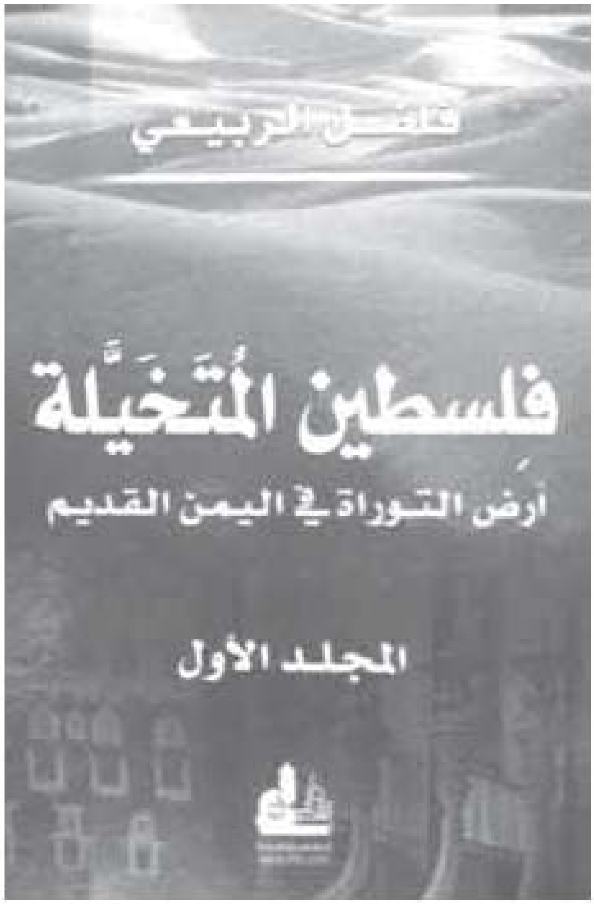
هذا بالنسبة للحقائق التاريخية، وماذا عن الحقائق الجغرافية وتضاريس مدينة القدس في التوراة؟

تعدّ جغرافيا القدس الموصوفة في التوراة أمر آخر مثير؛ إذ لو أمعنا النظر فيها حينما تقول: "إنّ مملكة إسرائيل في الشمال ومملكة يهودا في الجنوب"، ولو طبّقنا هذا اليوم على خريطة فلسطين تصبح إسرائيل بالعكس "إسرائيل الجديدة التي قامت في عام (1948) ليست في شمال فلسطين، هذا يعني أنّ ثمّة معضلة غير قابلة للحل، وكيف تكون فلسطين أرض الميعاد وجغرافية التوراة لا تتطابق مع جغرافية فلسطين، فالشمال يصبح في الجنوب والجنوب يصبح شمالاً، هذا تحريف آخر، ثم إنّ التوراة لا تذكر أنّ القدس هي أورشليم وهذا تزوير فاضح، فالتوراة تتحدث عن مكانين منفصلين الأول تسميه "جبل قدَس" والثاني تسميه "مدينة أورشليم" وهذا يعني أننا نتحدث عن جبل ومدينة، وفي الوصف الذي تقدمه التوراة للجبل نجد سلسلة من الوديان والجبال مثل وداي دبرة وجبل صنة وسرات جنب؛ وهذه أسماء وديان وجبال لا يمكن أن تختفي فجأة من خارطة فلسطين، فلو كان المقصود بقدس "بفتح القاف" المذكورة في التوراة القدس العربية فإنّ هذا يعني أننا سنصعد سرات جنب كما تقول التوراة حرفياً، ثم نصل إلى جبل صنة، ثم نتجه إلى جبل قدس ولا يوجد لدينا في الواقع مثل هذه الجغرافية.

هناك تزوير آخر فاضح، فالتوراة تتحدث عن مدينة أورشليم وتقول إنّ داوود صعد إلى جبل صهيون وسماه بعد أن استولى عليه جبل أو حصن "دود"، حيث أن "دود" في العبرية معناها داوود، ثم اتجه منها إلى "بيت بوس"، ولو طبَّقنا هذه الجغرافية على أورشليم فإنه لا يوجد لدينا جبل اسمه صهيون، بل هذا اسم حديث أسماه المستوطنون، وهو بعيد ولا علاقة له بـ "بيت بوس"، ثم إنّ الأمر المثير الآخر أنّ النص التوراتي يستخدم تعبير آخر في وصف استيلاء داوود على الحصن، وذلك بأنه انطلق من مكان اسمه "صعدة"، وهذا اسم محافظة مشهورة في اليمن، ولكن المترجمين تحايلوا على ذلك بترجمته إلى الصعود، مع العلم أنهم استخدموا حرف الجر "على" بحيث تصبح "صعد على".

ما الفكرة التي يتحدث عنها مؤلفاك "فلسطين المتخيَّلة.. أرض التوراة في اليمن القديم" و"القدس ليست أورشليم"؟

الفكرة التي يقولها مؤلَّفي "فلسطين المتخيَّلة" ثم "فلسطين ليست أورشليم" وسائر مؤلفاتي الأخرى ببساطة أن اليهودية دين عربي قديم أي لم تأت اليهودية من أستراليا، والنبي موسى ليس نبياً دنماركياً، وداوود ليس أميراً من أمراء اسكوتلندا، هذه أرضنا وهذه قبائلنا وأدياننا، وكان العرب القدماء في طفولتهم البعيدة وثنيين، وأصبحوا يهوداً ثم مسيحيين ثم مسلمين، ولأن اليهودية دين عربي قديم أي لم تنبثق اليهودية من مكان خارج المنطقة فإن هذا يعني أن



اللغة التي كتبت بها التوراة تنتمي إلى هذا النسيج الثقافي التاريخي.

كيف برهنت أن اللغة العبرية لا تتعدى أن تكون إحدى اللهجات العربية القديمة؟

في تحليلي إلى ما يسمى باللغة العبرية والذي قدمته في كثير من المؤلفات برهنتُ أنها لهجة عربية قديمة من لهجات اليمن، وبالفعل حتى اليوم كنتُ أنا في صنعاء في زيارات ميدانية متكررة، وكنت أرى قرى يعيش فيها مسلمون في وديان وجبال إلى اليوم يتحدثون بالعبرية باعتبارها لهجة يمنية، فهم يسمون الأغاني بالنطق العربي، والأمر الغريب أن الاسم الرسمي اليوم في إسرائيل للغة العبرية "سلفت عبرو" بمعنى "العبرية الصنعانية"، وهذا يعني أنهم يعرفون أنها لهجة يمنية.

ومن الجانب الأركيولوجي لدينا الكثير من الأدلة من النقوش، والعلق الأثرية، والكثير من الدلائل الواضحة التي تبرهن ما يدعى بالعبرية وهذا جزء من الاختلاق الاستشراقي، فاللغة العبرية ليست لغة هي لهجة من لهجات القبائل البائدة كلهجة عاد وثمود المعينيين وغيرهم، ولكن جرى إحياء لهذه اللهجة بشكل مبرمج وتحويلها إلى لغة لأهداف وأغراض لها علاقة بمشروع الاستيلاء على فلسطين.

لماذا تم التركيز في التزييف على اللغة والتاريخ بشكل أكبر من العوامل الأخرى؟

لقد قلت في أكثر من ندوة ومحاضرة أن الأمم في التاريخ تصمد وتبقى بفعل عاملين مركزيين: الأول اللغة الواحدة، والثاني السردية التاريخية الواحدة، فالأمة التي لا تمتلك لغة واحدة تتمزق، والأمة التي لا تمتلك تاريخاً واحداً تتمزق، فمثلاً لدينا التجربة الأمريكية والإسرائيلية، فالأميركيون يتألفون من خليط من الأمم كالإيطاليين، والروس، والهولنديين، والبولونيين، والأفريقيين وغيرهم، وهذه الجماعات اللغوية المختلفة التي لا يجمعها جامع، ولا تستطيع أن تتفاهم كان لا بد من إحياء أو تنشيط لغة واحدة توحدها لتكون أداة تواصل تصهر كل الجماعات اللغوية في جماعة واحدة، أو عائلة لغوية جديدة، لذلك انتصرت اللغة الإنجليزية في أميركا لتكون الأداة التي توحِّد وجدان الناس، وتجعلهم يتفاهمون في لغة واحدة.

ما وجه الشبه بين القضية الاميركية واغتصاب إسرائيل لأرض فلسطين من الوجهتين التاريخية واللغوية؟

لقد كتبت السردية التاريخية الأميركية فربطت أحداث التوراة وقصصها بقصة عبور هؤلاء المهاجرين من الأطلسي إلى أميركا، ولذلك أسموا أنفسهم "العبرانيين الجدد" لأنهم عبروا الأطلسي إلى أميركا، الولايات المتحدة الأميركية تسمى بالعبرية "أرصابرية" بمعنى "أرض البرية"، وهذا تعبير توراتي يدل على عمق الترابط الوجداني بين هؤلاء المهاجرين، كما أن قصص التوراة بهذه السردية التاريخية توحد وجدان الأميركيين؛ لذا لا يجوز النظر اليوم لموقف أميركا من قضية فلسطين وإسرائيل بأنها مسألة سياسية، فإن ذهب بوش وجاء أوباما أو جاء أحد غيره لا يمكن أن يغيّر شيئاً من الموقف الأميركي تجاه اغتصاب أرض فلسطين؛ لأن هذا أصبح جزءاً من الوجدان الأميركي ومن تلك السردية التاريخية.

يوجد أيضاً في فلسطين جماعات مهاجرة لغوية، عائلات لا يجمعها جامع، فما الذي يجمع اليهودي الحبشي مع المهاجر الروسي، أو الإيطالي أو الفرنسي أو الأميركي؛ لذا كان لا بد من إحياء لغة قديمة أو بالأحرى لهجة ميتة اسمها العبرية، وكان الألمان قد قاموا بالاشتغال على هذه اللغة وأسموها لغة "بيش" بهدف توحيد ألسن بعض الجماعات الموجودة في ألمانيا والتي تتحدث بألسن مختلفة، وبذلك أصبحوا يتحدثون العبرية لتصبح هناك قنوات اتصال فيما بينهم.

ثم كتبت لهم سردية تاريخية توحد هذا الوجدان، فإسرائيل هي أرض الميعاد وأن التوراة ذكرت اسم فلسطين، وأن فلسطين هي الأرض الموعودة وهم العابرون الجدد، ويعدّ هذا كله صناعة وتزوير، فالعرب ضحية هذه الرواية التي بررها المستشرقون ويردّدها، للأسف، علماؤنا العرب ومنهم أساتذة الجامعات، ففي أي جامعة عربية يكررون مقالات المستشرقين التزييفية نفسها، رغم عدم وجود أي دليل إيكولوجي ولا وثيقة ولا دلائل أرض، ومع ذلك يأتي عالم آثار أو مدرس تاريخ ويقول إنّ القدس هي يبوس أو يبوسيين، وأن الفلسطينيين هم كنعانيون، ولا يوجد شيء اسمه كنعانيون، فهذا اختراع استشراقي.

- لماذا أنكرت أن يكون الفلسطينيون هم شعب كنعاني؟

أتحدى أن يقدم أي أحد دليلاً على أنّ هناك شعب اسمه شعب كنعاني ولديه حضارة في فلسطين، أين هذا الشعب؟ وأين هذه الحضارة؟ فقد تم اختراع شعوب مثل الآراميون، فمن هم؟ ولا أحد يعرفهم، ولا يوجد شيء يؤكد على وجودهم، وكل هذه من مختلقات المستشرقين، لأنها وردت في التوراة لحجب الحقيقة عن العالم، كأن فلسطين شيء خيالي تعيش فيها شعوب لا علاقة لها بالمنطق.

الكنعانيون أو ما يسمى بالكنعانيين هم المعينيون الذين عرفوا بالتجارة والرحلات وتركوا الكثير من النقوش التي ورد فيها اسم كنعن، فطابقوا بين هذه النقوش واسم كنعان في التوراة، وقالوا إن هذا شعب كنعان ولفقوا شعب باسم الكنعان، ولأنهم وجدوا بعض النقوش فيها كلمة "أرم" وهؤلاء ما كانوا يسموها بالقبائل العربية اليمنية باسم قبائل "أزد شنوءة"، ولديهم مواضع بعينها تركت في النقوش باسم "أرم" ولم يذكروا اسم هذا الشعب أو القبيلة التي عرفت بـ "أزد شنوءة"، وركزوا على اسم "أرم" لأنه ورد في التوراة، فأصبحوا يسمون بالآراميين، وما يسمى باللغة الآرامية غير معروفة، فالعرب القدماء عرفوا باللسان السرياني ولا يوجد شيء اسمه اللغة الآرامية، وبالفعل فإن اللغة السريانية (الآشورية) كانت اللغة العالمية السائدة، واللغة الآشورية المنبثقة عن السريانية كانت لغة الامبراطورية الآشورية التي فرضت لغتها وعملتها، وما نسمع اليوم عن تسمية عملة إسرائيل بـ "الشيكل" إنما هي تسمية عملة الامبراطورية الآشورية، ذلك ما يقوله مؤلفاي

"فلسطين المتخيلة" و"القدس ليست أورشليم"، فلا يوجد على الإطلاق نص في التوراة يقول إنّ القدس هي أورشليم، فليقدموا نصاً واحداً يؤكد أو ينفي.

يؤكد كلا كتابيك "فلسطين المتخيلة.. أرض التوراة في اليمن القديم" و"القدس ليست أورشليم" على أن عاصمة اليهود ليست في فلسطين وإنما في اليمن، فما الفرق بينهما؟

لا يوجد أي فرق، ولكن كل ما هنالك أني حاولت في "القدس ليست أورشليم" أن أكرس الجزء الذي لم أتناوله في "فلسطين المتخيلة" وهو ما يتعلق بسفر عزريل وسفر محمير وفي هذين السفرين هناك وصف دقيق للقبائل بأسمائها التي بنت أسوار أورشليم، وهي قبائل عربية فلم يكن بالإمكان تناولهما لأنه مؤلف ضخم يقع بمجلدين من 1400 صفحة، فارتأيت أن أرجئ الحديث عنه لتطويرها في كتاب "القدس ليست أورشليم"، وبالفعل أحضرت أسماء القبائل التي بنت أسوار أورشليم وهي قبائل عربية: بني جبر وبني حسفة من أسماء عربية، وهذه الأسماء بحسب وصف الهندالي بصفة جزيرة العرب بالجزء المتعلق باليمن مطابقة حرفياً دون تدخل بنفس الأسماء وبنفس تسلسل القبائل بمواضعها في اليمن.

الأمر الآخر، أردت أن أفصل في وصف هذه الأسوار التي بنيت لأبين كيف جرى التلاعب بالترجمة في هذا النص، فتلاعب المترجمون والمحققون بالكثير من الجمل والعبارات التوراتية التي تصف عمليات الترميم وإعادة بناء الأسوار بدقة، حيث تقول إنّ هذا السور تمتد من جبل "عيبال" أي من "جبل شعر" ومن "وادي دبرة" إلى وادي كذا، بأسماء محددة، و لو طبقنا هذا التوصيف من الأسماء على ما يزعم أن هناك أورشليم "القدس" وليست هناك أية أسوار بعد (70) عاماً من البحث الأثري الذي لم يعثروا خلاله على حجر واحد يقول إنّ هذا سور أورشليم، وعندما نعيد كتابة هذه الرواية فيما يتعلق بأسوار أورشليم وإعادة بنائها نكتشف الخدعة، ونكتشف ما يسمى ببيت بوس أو اليبوسيين ونلاحظ أن كلمة يبوس مبنى الاسم هو مبنى يمني في الأصل.

اليمنيون في لهجاتهم هم الوحيدون الذين يبنون الأسماء بإضافة الياء اللاصقة على أول الاسم مثل يعرب، يثرب، يكرب... إلخ، أما في اللهجات العربية الشمالية أي في بلاد الشام والحجاز فلا نعرف مثل هذا المبنى، ففي "يبوس" لو تم إسقاط الياء تصبح "بوس"، وللتيقن من صحة هذا الكلام ذهبتُ لليمن، وسرتُ على خطى داوود من "صعدة" أو "جبل دود" الذي ما زال يسمى بالاسم نفسه حتى يومنا هذا، وعندما صارت المعارك بين السعودية والحوثيين كان هناك قصف على جبل دخان، وقد عرف هذا الجبل في بالتوراة بالمسمى نفسه "جبل دخان" في صعدة، ويعتقد عامة الناس في تلك المنطقة أن "دود" جاءت بمعنى "دود الأرض"، ولكن الصحيح أن هذا الجبل سمي نسبة إلى داوود، وبعد الانتهاء من "صعدة جبل دود" وخلال مسيري بين الجبال والوديان وصلت إلى الحصن المنيع "بيت بوس" الواقع شرق صنعاء، والذي ما زال يسمى إلى الآن "بيت بوس".

اعتمدت في كتابك على التوراة، ونعلم أن في التوراة من التحريف الكثير، أوليس من الأولى أن تعتمد على القرآن الكريم؟

القرآن الكريم نؤمن بما ورد فيه، لكن القرآن كتاب ديني وليس تاريخي، الأمر لا يتعلق بنقاش ديني، فأنا أنقل النقاش من الحيز الديني، لأنّ هذا لا جدوى منه، إلى الحيز العلمي، فهذه الأرض قام اليهود بالحفر فيها لمدة (70) عاما ليثبتوا مزاعمهم المنسوبة للتوراة، لكنهم لم يجدوا شيئاً، وهذه التوراة بنصها العبري لا تقول إنّ القدس هي أورشليم، فالأمر لا يتعلق بسجال ديني لأنه لو دخلنا بسجال ديني لن ينتهي

الأمر، فهم يقولون إنّ القدس هي أورشليم وهي مدينة يهودية مقدسة، ونحن نقول إن القدس إسلامية وهذا سجال ديني لا يمكن الخروج منه.

إذن دعونا نذهب إلى العلم فأنتم حفرتم بالأرض في القدس، هاتوا الدلائل والبراهين من وقائع ما وجدتم، إن هذه التوراة بلغتها العبرية -التي استغرقت ترجمتها أكثر من 15 عاماً- أعطونا دليل النص بأدوات البحث العلمي، ففي التوراة والإنجيل والقران الكريم هناك قصص دينية مثل قصة عبور موسى تشبه قصص يونس عندما بلعه الحوت، ومكث فيه ثلاثة أيام ثم قذفه، إذا كنا نتحدث عن العبور بشق البحر الأحمر فالذين يحاججون بأن هناك عصا شقت البحر، مع التأكيد على أننا نؤمن بها كمسلمين لكنها ليست وقائع تاريخية، ولا يستطيع أحد أن يبرهن، فليس هناك دليل، أنا لا أنفي ولكن ليس لدي دليل إذا كان الآخر يملك الدليل فليقدمه، وإذا كان كذلك فإنه يجب علينا البحث عن حوت يونس اذا كان ذلك تاريخي وحقيقي مثل سفينة نوح.

أنا لا أجد أي نص في القرآن الكريم يتحدث عما نتحدث عنه، فنحن نتحدث عن معركة ذات طابع علمي، أنتم تقولون القدس هي أورشليم، إذاً "نحتكم في كتابكم"، فعندما وقعت حادثة زنا شهيرة بين اليهود في يثرب، جاء الأحبار إلى الرسول (صلى الله عليه وسلم)، وقالوا له: ما تجد حكم الزاني؟ قال: فماذا تجدون في التوراة؟ قالوا: لا نجد حكماً. ثم قال عبد الله بن سلام وهو يهودي أسلم: انشروا التوراة، فنشروا التوراة، وبدؤوا بالقراءة والبحث، فوضع أحد الأحبار إصبعه، فضربه عبد الله بن سلام على يده وطلب منه رفعها، ثم قال: هنا آية الرجم يا رسول الله، فقال الرسول (ص) اعملوا بها. وهذا يعني أن الرسول في هذه القضية حاجج اليهود، فقال ما ترون بكتابكم أنتم تدّعون فلتبرهنوا بالنص الذي تدعون به كتابكم.

لذا أنا أعتقد أننا في السجال العلمي يجب أن نحتكم إلى منظومة من الدلائل والوقائع والعمل الإيركيولوجي، والدلائل التاريخية، والنصوص، فلو كان هناك نص في القران يساعدنا لنبرهن على ما نقول لن نتردد في استخدامه.

مضى على احتلال فلسطين أكثر من (60) عاماً، لماذا جاء كتابك "القدس ليست أورشليم" الآن في هذا التوقيت بالذات؟

ليس لدي أية فكرة عن وجود ترابط، فهو عمل علمي كنتُ أقوم به وخرج في هذا الوقت، ولم أبرمج توقيتاً لإخراج الكتاب، وأنا أرى أن فلسطين تمثل خلاصة وعيي كعربي، وبالتالي فهي مادة للسجال والنقاش العلميين، بالإضافة إلى إعادة تصحيح التاريخ، ولو قمنا بتصحيح تاريخ فلسطين فإننا سنصحح تاريخ المنطقة بأكملها، وأجد أنّ حجم التزوير في تاريخ فلسطين كبير.

ما قصة عبور نهر الأردن إلى مدينة أريحا الواردة في سفر يوشع بن نون في التوراة؟

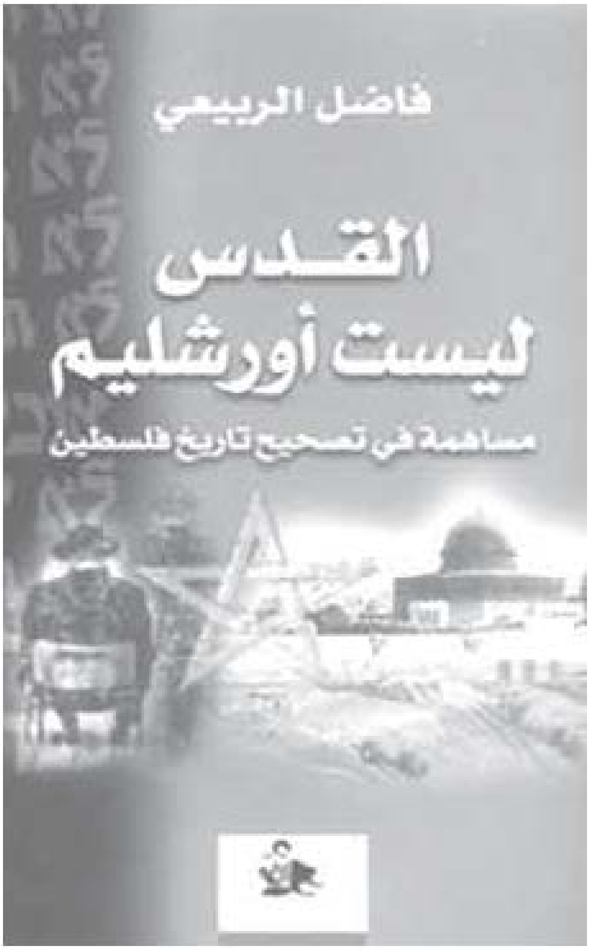
لو قرأنا سفر "يوشع بن نون" سيخرج علينا الكثيرون يقولون إنّ هناك قرية فيها قبر يوشع، كما يمكن أن نجد قبراً له في أكثر من منطقة من العراق إلى الأردن إلى فلسطين إلى مصر، وهذا أمر طبيعي لأنّ القديسين، والأنبياء، والأولياء الصالحين، والشهداء لهم قبور تنتقل في كل مكان، كما هي الحال لقبر الحسين أو زينب في مصر، والعراق، وحلب، ولكن هذا ليس كافياً، فوجود مكان يقال إنّ هذا قبر "يوشع" لا يعدّ دليلاً علمياً.

وإذا أردنا الدليل العلمي للمادة الإيركيولوجية ينبغي أن يندرج تحت محورين رئيسين؛ إذ يتمثل المحور الأول بإيجاد حفريات أو لقيا أو نقوش تدلل على أن هذا المكان أو ذاك

مقدس، في حين يتمثل المحور الثاني بوجود النصوص القديمة الموثوقة؛ لذا يجب أن يكون لدينا نص قديم واضح يوصلنا إلى ما نريد التحقق منه.

إن التزوير الفاضح الذي جرى بهذا السفر قيل وزعم أن بني إسرائيل قيادة وشعبا عبروا نهر الأردن إلى أريحا واستولوا عليها، وهذه رواية زائفة لا أصل لها، فالتوراة تقول إن أريحا جبل وتصفه بأنه جبل، وتقول عندما وصل يوشع بن نون إلى جبل عوي وأراد أن يستولي عليه قالوا له لا ترسل كل الشعب أرسل منهم ثلاثة آلاف فقط، وبالفعل تعرضوا لمذبحة قُتل فيها من قُتل وجُرح فيها من جُرح، ويقول الناس إنهم دفنوا في مكانين أحدهما جبل شرين، والثاني جبل شعر، وبعد ذلك تم الاستيلاء على جبل أريحا.

هذه الجغرافية لا تنطبق على أريحا الموجودة حالياً في فلسطين، فهي مدينة منخفضة وليست جبلاً، كيف عبروا الأردن؟ أي أردن ولماذا يزعم أن الأردن النهر والبلد نفسه الأردن الذي عبره بنو إسرائيل، تشير كلمة "هايردن" التي وردت في التوراة، وفُهمت على أنها تعني الأردن، ولكن "الهايردن" في الديانات القديمة كالمندائية والصابئية تسمى "اليردنة"، وفي الطقوس يجب على كل إنسان أن ينزل في "اليردنة" ليتطهر، كما إن هذا اسم قديم، وفي الديانة الصابئية تقول إنّ "اليردنة" نهر سماوي، وهناك (360) نهراً مقدساً، وحتى في قصة الإسراء والمعراج يقول الرسول (صلى الله عليه وسلم): "سألت جبريل حيث رأيت أناساً جالسين قرب نهر جار، فسألته، فقال: هذا أبوك إبراهيم" وكانوا ينزلون في الماء ويصطبغون، أي يتطهرون، وفي المندائية تسمى الصباغة "الهبوط إلى الماء"، وجاء في الآية الكريمة: "صِبْغَةَ اللَّهِ وَمَنْ أَحْسَنُ مِنَ اللَّهِ صِبْغَةً وَنَحْنُ لَهُ عَابِدُونَ" (سورة البقرة/ آية 138).



إذن "اليردنة" فكرة دينية وليست اسم مكان، وهي فكرة التعمد "التعميد"، حيث إنّ نوح أخذ الخليقة وعبر الماء في حادثة "الطوفان"، ويونس ابتلعه الحوت واجتاز الماء، وموسى شق البحر واجتاز بإسرائيل الماء، والمسيح مشى فوق الماء، ومن هنا فإن فكرة الماء المقدس فكرة قديمة وأزلية وسابقة على كل الأديان.

فلو عدنا إلى المصدر في التوراة يقولون بأنهم عبروا "هايردن" سنكتشف مكاناً لا يتطابق مع الأردن الجغرافي أو فلسطين، لأنه يصف مناطق هي في جغرافية اليمن، والى اليوم "وادي مور" وهو أعظم وديان اليمن، حيث يشق ثلاث

محافظات يصل بوسط البحر، وكان يسمى "اليردن" ويعني الماء الجاري المتدفق، لذلك فإن جغرافية عبور الأردن والوصول إلى أريحا لا تتطابق مع جغرافية فلسطين أو الأردن.

هل تعتقد أن النص الديني يبيح لليهود احتلال فلسطين؟

هناك تلاعب وتزوير من قبل المشروع الاستعماري للاستيلاء على فلسطين، الأمر الذي يتطلب استخدام النص الديني لتبرير وجود الحق الديني، ومن هنا يجب التمييز بين بني إسرائيل واليهود، لا يجوز الدمج بينهما، فاليهودية دين وبنو إسرائيل قبيلة، كما بنو قريش قبيلة والإسلام دين، ليس كل قرشي مسلم، فهناك في قريش وثني ونصراني وأحناف وغيرهم، وليس كل مسلم قرشي، ففي هذه الحالة يصبح أي مسلم فلبيني، أو باكستاني، أو صيني على سبيل المثال من قريش ومن بني هاشم، ولا يمكن اعتبار اليهودي الروسي لأنه يهودي بأنه من بني إسرائيل، وبالتالي يصبح الإرث الموجود في التوراة هو إرث له، في هذه الحالة يصبح إرث القرآن ومكة إرث للمسلم الصيني ويدعي أن له حقاً في مكة لأنه مسلم، فليس اعتناق الدين كافياً لأن يصبح المرء من عرق آخر صاحب حق في الوراثة.

ما رأيك ببني إسرائيل الذين تم ذكرهم كثيراً في القرآن الكريم؟

هناك قبيلة عربية بائدة اسمها بنو إسرائيل، والعرب كانوا يتحدثون عنها دون تحرج بأنها قبيلة يمنية، وعند دراسة الأدب العربي القديم كانت هناك المفاخرات الشعرية في العصر العباسي مثل القحطانيين والعدنانيين، ولذلك ثار الصراع بين الكميت الأسدي والخزاعي على قصة أن بني إسرائيل ينسبون إلى عدنان أم إلى قحطان دون حرج.

وفي العصور القديمة حتى في الإسلام كان ينظر إلى هذه القبيلة بأنها قبيلة عربية قديمة نشأ فيها موحدون، لذلك احتوى القرآن الكريم على الكثير من الآيات القرآنية التي تمجد بني إسرائيل منها: "وَلَقَدْ آتَيْنَا بَنِي إِسْرَائِيلَ الْكِتَابَ وَالْحُكْمَ وَالنُّبُوَّةَ وَرَزَقْنَاهُمْ مِنَ الطَّيِّبَاتِ وَفَضَّلْنَاهُمْ عَلَى الْعَالَمِينَ" (سورة الجاثية، آية 16) و"يَا بَنِي إِسْرَائِيلَ اذْكُرُوا نِعْمَتِيَ الَّتِي أَنْعَمْتُ عَلَيْكُمْ وَأَنِّي فَضَّلْتُكُمْ عَلَى الْعَالَمِينَ" (البقرة، 122)، فهذا التمجيد يدلل على أن التقاليد الثقافية القديمة كانت ترى أنّ بني إسرائيل كانت قبيلة عربية بائدة، مثلها مثل أية قبيلة بائدة، والأمر ذاته في اسم جبل صهيون الذي يعدّ من الجبال العربية الشامخة ووصفها الأعشى في شعره وهو يربط منطقة صعدة بنجران، ولذلك قال في قصيدته الشهيرة يحذر نصارى نجران: "فإن أجلبت صهيون يوماً عليكما" ولم يكن يقصد فلسطين لأنّ فلسطين لا يمكن أن تهاجم نجران في حين اليمن هي التي تهاجم نجران.

في كتابك "القدس ليست أورشليم" تطابق بين اليمن وأورشليم، هل تحاول بهذا دعوة اليهود إلى العودة عن القدس إلى اليمن؟

إذا كان يحق لليهودي البولندي واليهودي الأميركي أن يدعي أنه من بني إسرائيل فهذا شبيه بأن يدعي مسلم صيني أنه من قريش، فهذه مفارقة، لذلك هم في الأصل لا يحق لهم، لأنهم دانوا بديانات العرب القديمة بأن يصبحوا ورثة وأن يصبح لهم حق ديني، هؤلاء يهود منتسبين لا علاقة لهم بفلسطين أو اليمن أو الأمم الأخرى.

هل تتوقع ردود أفعال معينة من المثقف الإسرائيلي تجاه كتاباتك؟

أنا لا أعرف إذا كان سيصدر أي ردود أفعال، ولكن التحدي قائم، وأنا أتحدى أن يقدموا أي دليل على أن القدس هي أورشليم، أو أن أريحا هي الجبل الذي يصفون، هذا نقاش علمي وليس سياسي أو ديني، وقد لفت انتباهي عدد من القرارات بشأن القدس في إسرائيل، فقد سمعنا عن القرار

الأخير لمجلس الوزراء الإسرائيلي باعتبار القدس مدينة توراتية في حين لم تذكر التوراة كلمة القدس، كما قررت وزارة المواصلات الإسرائيلية إلغاء كلمة أورشليم من اليافطات، وأظن أن معاهد الأبحاث العلمية الخاصة بهم لو كان لديهم أي ردّ لقدموه بأي شكل وهم يعرفون الحقيقة، ومن جهة أخرى فإن علماء الآثار في اليمن متحمسون لهذه النظرية، د.يوسف عبد الله، أحد علماء الآثار، يؤيد هذه النظرية وقد وعد بالقيام بحفريات في المناطق التي أشرت إليها.

حدثنا عن موضوع هيكل سليمان، وكيف أثبتّ عدم وجوده في فلسطين؟

لا يوجد في التوراة أي شيء يتحدث عن سليمان ويقول الملك سليمان وليس النبي سليمان، ونحن كمسلمين نؤمن بما ورد في القرآن الكريم، ولكن في الكتب المقدسة الأخرى لم نحاول فيها، كما أنه ليس لدينا دلائل أو نقوش تاريخية لسليمان تؤكد وجود الشخصية التاريخية لسليمان، فعندما يراد البحث عن نبوخذ نصر أو الإسكندر المقدوني فيستطاع تقديم نقوش أو سجلات أو دلائل تاريخية على أنه عاش في عصر معين، لكن لا نستطيع تقديم دلائل إيكرولوجية أو وثائق تؤكد أن شخصيات أخرى هي شخصيات تاريخية، لذا يجب التمييز بين القصص الدينية والتاريخية، فليس بالضرورة الدينية هي تاريخية.

تعتبر إصرار بعض الباحثين العرب على النظرية الاستشراقية الغربية دعماً للاستعمار، فما الذي تدعو له؟

أدعو إلى تصحيح تاريخ فلسطين لأنه المدخل الوحيد لتصحيح تاريخ المنطقة حتى تظل الأمة حية في المسرح التاريخي، ولا نفترض امتلاك سردية تاريخية واحدة وليس تاريخيات، فلو أن العرب يتكلموا بـ (10) لغات فسيكون لهم (10) قصص تاريخية، عندئذ سيضيع التاريخ بين هذه اللغات المختلفة، لكن العرب في الحقيقة لديهم لغة واحدة، وإن تصحيح تاريخ فلسطين هو تصحيح لتاريخ مصر والأردن ولبنان والعراق وتنظيفه من الترهات الاستشراقية.

بدأت حياتك الأدبية كقاص ومن ثم روائي، ومنذ عقدين انتقلت إلى الكتابات الإنسانية والسياسية، فلماذا هذا التحول؟

كل شاب صغير عندما يبدأ بالكتابة يستهويه الأدب، وأنا بدأت كباقي الشباب الصغار، فبدأت بالقصص، ولكن كان لديّ اهتمام بالتاريخ القديم، ثم تفرغت له منذ (20) عاماً، وأنا أعتبر ما قمت وأقوم به عملاً متكاملاً، فمن يكتب الرواية لا بد أن يكون له علاقة بالتاريخ والأسطورة.

أنت عراقي، لماذا تبنيت في الآونة الأخيرة قضية أخرى على حساب قضية بلادك؟

فلسطين هي خلاصة قضيتي ووعيي كعربي، ولا يمكن أن أتخيل نفسي كعربي ونضالي ومعرفي دون أن ترتبط فلسطين بها، وهي ليست قضية وجدانية، فهناك جريمة بشعة ارتكبت بحق شعب آمن وشرد من أرضه بذرائع وأكاذيب لا علاقة لها بالصحة.

حدثنا عن تجربة المنفى، وهل وثّقتها؟

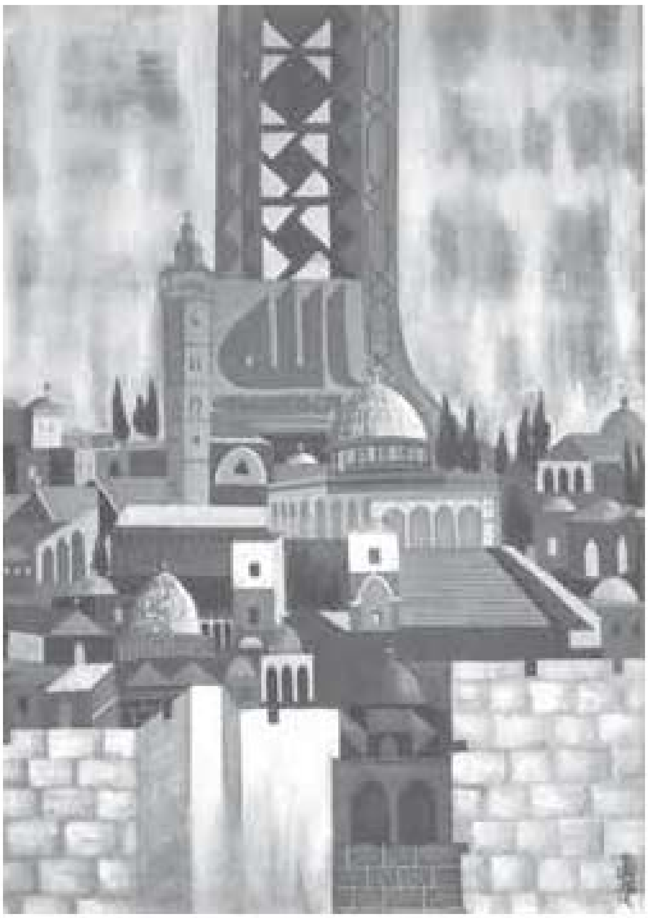
المنفى يمكن أن يصبح سجناً يتعفن ويسبح فيه الإنسان، أو يصبح فضاء للخلق والإبداع، الأمر كله يتعلق بالوعي؛ وعي الإنسان لنفسه ودوره، فهناك الكثير من الناس طحنهم النفي، فالمنفى ليس في الوقت، بل إما أن تقتل الوقت أو أنّ الوقت سيقتلك، فأنا أسافر كثيراً، وأتنقل فلا أحوّل المنفى لكابوس، كما أن المنفى ساعدني كثيراً في الاحتكاك بالثقافات الأخرى، والعلاقة مع الآخر والتعلم، ومع ذلك وثقت جزءاً منه ولكن لم ينشر بعد.

أين وصلت بالجمعية "الأنثربولوجية" العربية؟

تعد هذه الجمعية بمثابة المدرسة العربية الجديدة لدراسة المجتمع العربي من جديد، فقد كتبت ودعوت إلى إطلاق مدرسة أنثروبولوجية تعيد دراسة المجتمع العربي، وأعتبر أن الأنثربولوجيا (علم السكان) علم عربي قديم، فالأصمعي أول عالم أنثروبولوجي قبل أن يظهر عند الغرب، وعندما أرسل الأصمعي إلى البادية وطُلب إليه أن يجمع غريب الكلام عند العرب والبدو، جمع كل شاردة وواردة، وترك لنا تراثاً عظيماً ومادةً كبيرةً لكل دارس وباحث، وأظن أننا نستعد للمرحلة القريبة القادمة، وسنحشد لها كل الباحثين الجادين لإعادة دراسة المجتمع العربي، لأن الدراسات السائدة كتبت من وجهة نظر استشراقية غربية سعت لترميم دراسات مغلوطة عن عادات العرب وتقاليدهم، والأولى من أبناء المنطقة أن يقدموا رؤيتهم عبر البحث الميداني بديلاً عن الرؤى والنظريات والتصورات الاستشراقية الغربية.

ما هو جديدك؟

كتاب "أسطورة عبور الأردن وسقوط أريحا" تتحدث عن أكذوبة يوشع بن النون وعبوره الأردن واستيلائه على أريحا، وهذه الرواية لا أصل لها في التوراة، وسيقدم هذا الكتاب وصفاً لأورشليم، وهذا هو الاكتشاف المثير.



لوحة للفنان رفيق اللحام

سِيبَوَيْهِ دكتاتورُ النحْوِ وَمُحَنّط العربيةِ

- نماذجُ من الجمل الأنماطية الوصفية -

د. عودة الله منيع القيسيّ

توضيح

تحت هذا العنوان نشرت وسأنشر بضع مقالات (سبق منها ثلاثٌ) تُبيّن أنّ سيبَوَيْه الفارسيّ الأصل، في مؤلَّفه (الكتابُ) في قواعد اللغة العربية الفصحى- نحْواً وصرفاً - حفظ أصول اللغة العربية (أو ما جُمع منها، وهو لا يزيد على تسعين بالمئة)، بَيْدَ.. أنه جمّدها وحنطّها. فمنعها من النمو والتطوّر، لأن قواعده كانت صارمة كصرامة الحاكم الدكتاتور الذي يحفظ المجتمع من التفكّك. ولكنه يحرمه من الحرية ومن النمّو والتطور. كانت قواعده صارمه، لأنها تقعّد للأعّم الأغلب، وما سواه عنده، فشاذّ. أقول وليس في اللغة كلّ لغة ما يُعَدّ شاذاً، لأن كل لغة يجب أن تتبنّى كلّ ما ورد فيها عن الفصحاء، وما سمّاهُ سبيويه شاذاً هو قليل أو نادر، ويمكن أن يصبح كثيراً، عندما يُحتاج إليه كما هو في صيغة الصفة: (فَعْلانٌ – فَعْلى) فكانت هي الكثيرة، أمّا صيغتها الأخرى وهي: (فعلانٌ – فعلانةٌ) فقد كانت قليلة، وهي –اليوم– الصيغة الدارجة على الأغلب في العامية، ونادراً –في الكتابات. ولكي يتفهّم القارئ محتوى هذه المقالة لا بُدّ من أن يقرأ المقالات الثلاث السابقة في مجلة (أفكار) هذه الشهيرة.

التراكيب – الأنماطية / الوصفية

– في المقالة السابقة (أفكار، العدد 304) ذكرنا أنّ الجمل في العربية نوعان: نماذجية/ تحليلية، وهي الأكثر، وهي التي يصحّ إعرابها، والنوع الثاني هي الجمل الأنماطية/ الوصفية، وهي الأقلّ –تراكيب. وليس لها إعراب وإنما عليها حركات، وركبَ النحاةُ لها إعراباً تكلُّفاً وتمحُّلاً، وقد أوردنا منها في المقالة السابقة الصيَغ الآتية: –(ما أفعلَ الشيءَ) –مثل: ما أجملَ الربيعَ. (الاسمان منصوبان بالفتح).

(أفْعِلْ بـ) – مثل: أكرِمْ بخالدٍ –بطلاً. (أكرمْ –مجزومة –وخالدٍ مجرورة بالتنوين) –(أجلسْ حيثُ العلمُ) – وخلافها: اجلسْ حيثُ الجلوسُ يليق بك.

– نِعْمَ الرجلُ عُمرُ ابن الخطاب (وهي صيغة مدْح).

– وفي هذه المقالة نوردُ الجُملَ الأنماطيةَّ/ الوصفيةَ الآتية، ونُناقشها:

1- ولاتَ حينَ مناصٍ (المشبّهة بكلمة – ليس).

2- لا رجُلَ في الدار (وهي النافية للجنس).

3- ("إنْ") في صدورهم إلا كبر) –(غافر، 56) –("إن" – المشبّهة –بليسَ) تعمل عمل ليس قليلاً –كما زعموا).

4- كم كتاباً قرأتَ:(كم – الاستفهامية).

5- كم كتاب قرأتُ ! (–كم- الخبرية).

▸ كاتب أردني.

التفصيل:

1= (... فنادَوْا، ولاتَ حينَ مناصٍ)-(سورة ص، 3).

- اقرأ -هذا العبث - الذي كُتِبَ عن (لاتَ) في كتاب (جامع الدروس العربية) -لمصطفى الغلاييني - وهو يتأثّر أثرَ سيبويْه، وأثر القدامى الذين اتّبعوا سيبويْه (1) -299/2.

1- (لات) المشبهة بليس

تعملُ (لاتَ) عَملَ (ليس) بشرطين:

(1) أن يكون اسمُها وخبرها من أسماءِ الزمان، كالحينِ والساعةِ والأوان ونحوها.

(2) أن يكون أحدُهما محذوفاً. والغالب أن يكون المحذوف هو اسمها، كقوله تعالى (ولاتَ حينَ مَناصٍ)، ومنه قول الشاعر:

ندمَ البُغاةُ، وَلاتَ ساعةَ مَنْدَم

البَغْـيُ مَرْتَـعُ مُبْتُغيـهِ وَخيمُ

ويجوزُ أن ترفع المذكور على أنهُ اسمها، فيكون المحذوف منصوباً على أنهُ خبرُها، غير أن هذا الوجه قليلٌ جداً في كلامهم.

واعلم أن (لاتَ) إن دخلت على غير اسم زمان كانت مهملةً، لا عملَ لها كقوله:

لَهفي عليْك للهَفْةٍ من خـائفٍ

يبْغي جوارِكَ حين لاتَ مُجيرُ

(فمجير مبتدأ، والخبر محذوف. والتقدير: (حين لاتَ له مجيرٌ).

وأعلم أنَّ من العرب من يجرُّ بلاتَ. والجرُّ بها شاذ، قال الشاعر:

طَلبـوا صُلْحنـــــا، ولاتِ أوانِ

فأجَبنْـــا: أن ليــسَ حين بقاءِ

وعليه قولُ المتنبي:

لقَدْ تَصَبَّرتُ، حتَّى لاتَ مَصْطَبرِ

والآنَ أقْحَمُ، حَتَّى لاتَ مقْتَحَمِ

* * * *

تعليق:

1- رأوْا أنّ لاتَ -تنصب، مثلُ:(ولاتَ حينَ مناصٍ) -(ص-3).

2- تهمل-إذا دخلت على غير اسم الزمان -مثل:(يبغي جوارَكَ حينَ لاتَ مُجيرُ).

3- ومن العرب من يجرُّ بكلمة (لاتَ) -مثل: (فأجبْنا أن ليس حينَ بقاءِ) أن الجرّ -بها -شاذّ.

ما أراهُ:

- والحقّ -عندي- أن (لاتَ) -لا تعمل -فلا تنصب ولا ترفع (أيْ: تُهمل، أيْ: هي مهملة؟) -ولا تجرُّ...

- ففي قوله تعالى: (ولاتَ حينَ مناصٍ) -فهو تركيب -أنماطي/ وصفيّ - لا إعرابَ له، ولا عَمَلَ للأداة (لات) فهي لا ترفع الاسم وتنصب الخبر (على شرطهم يكون الاسم.. محذوفاً) لأن ما اعتبروه -اسمَها- وهو محذوف، دائماً، إنما هو تكلّف وتمحُّل. إذْ كيف يقدّرُون اسمها؟ يقدرونه بمثل كلمة (الأمر) أي: (ولاتَ الأمرُ حينَ مناص). وهذا.. تقديرٌ- التكلفُ فيه واضحٌ، وعبارته ليست عبارة فصيحة تستوي والعربية. بل الصوابُ أنها عبارة -أنماطية/ وصفية- مكونة من (لاتَ) -بمعنى -مضى- لا تقديراً بل معنى (لأن التقدير- إعرابٌ- وأمّا ما يدلّ على المعنى -فليس - بإعراب)

– و(حينَ) ظرف زمان منصوب، و-مناص- مضاف إلى- حينَ –مجرور، بتنوين الجرّ. وهذه عبارة أنماطية وصفية. لأنها ثابتة الترتيب، فهي ذاتُ قالب ثابت لا يتغير(2). ولذا – فإن (لاتَ) –هنا- غير عاملة –كما أنها غير عاملة –إذا وَليَها رفعٌ – كما في المثل الثاني.

– أما الجرّ بكلمة (لاتَ).. فغالباً لا يكون عن العرب الفصحاء الذين يحُجّ بكلامهم.. وإنما هو استعمال جرّتْهُ – القافية –في الشعر-كما في الشطرة الثانية التي مثلنا بها في الرقم الثالث. أو كما في بيت المتنبي:

لقد تصبّرْتُ،حتى لاتَ مصْطَبَرٍ

فالآن أقحـمُ حتى لاتَ مقتحمِ

فالذي ألْزَمَهُ بالجرّ – القافيةُ، وهي الميم المكسورة، ومطلع القصيدة:

ضيفٌ أَلَمَّ برأســي غيرَ مُحتشمِ

السيفُ أحسَنُ فعلاً منه باللممِ

– فهل نلتزم بهذا الاستعمال؟ الجواب- لا. وأقول: وحتى لو استعملَ الجرَّ بعضُ العرب، فهو، من ناحية، شاذٌّ في الحركات ومن ناحية أخرى.. فلسنا مُلْزمين أن نأخذ بكلّ ما ورد في –اللهجات السبع – التي اعتمدوها في جمع اللغة –لأن اللغة القويمة القابلة لمجاراة الحياة تقوم على (نظام واحد) في حركات الإعراب وحركات البناء وحركات الثبات– خاصة (وحركات الثبات هو اصطلاح جديد –أنا- سككته. وهو يعني الحركات القائمة على أواخر الصيغ الأنماطية/ الوصفية التي هي ثابتة عليها لا تتغير، لأنّ تعابيرها ذاتُ قالب ثابت)(3) –لأن حركة الإعراب أو البناء أو الثبات –لها دلالة على المعنى، فهي تؤدّي معنىً جزئياً، يضاف إلى معنى السياق. ولذا.. لا يجوز أن تختلف الحركة على الموقع الواحد في التركيب الواحد، أو يختلف الإعراب الواحد في التركيب الواحد.

– ولذا.. فكلّ ما خالف هذا –المبدأ- من اللهجات السبّع.. يطرح من الإعراب، ويبقى الإعرابُ الأصحُّ –وَحْدَهُ- لأن لهجات العرب السبعَ ليست مقدّسة، ولا هي مُلْزِمة- بكل ما ورد فيها لنا، هي ليست ملزمة لنا حتى تكون الفصحى قائمة على – نظام واحد- وكلُّ ما توهّمه القدامى من فصاحة –أسطورية – لهذه اللهجات السّبع.. ليس صحيحاً. فهي فعْلُ بشر، يُصيبون، كثيراً، ولكن، يخطئون، قليلاً –والقبائل.. سبْعٌ، وهي تتفاوتُ في الفصاحة- قطعاً – فأفصحُ كلام (خارجَ اللغات) هو القرآن الكريمُ- وأفصحُ لهجة هي لهجة قريش. فما اختلفَ فيه أو تشعَّبَ.. يَحْسِمُ الاختلافَ فيه والتشعبَ –العَودةُ إلى القرآن أوّلاً، وإلى لهجة قريش –ثانياً (4).

– (أمّا الألفاظ.. فيمكن الاستفادة من جميع ألفاظ اللهجات القابلة للاستعمال، لأن كل صيغة لها معناها، ولو كان اختلاف المعنى آتياً عن طريق اختلاف –جَرْس – الكلمة مثلاً: (انفجرتْ عينُ ماء-وانبجستْ عينُ ماء) –المعنى العامُّ.. واحدٌ، ولكنّ المعنى الخاصَّ.. مختلف، فالانبجاس.. يشير إلى أوّل نُبوع(5) الماء، وهو خفيف. بسبب ذلك السين – الهامسة. أمّا – الانفجار- فيعني تدفق الماء بغزارة، بعد النّبوع الخفيف الأول. وذلك.. لمكان الجيم الانفجارية القوية).

– خُلاصةُ الأمر في – لاتَ –

– أنّ (لاتَ) غير عاملة، فإذا جاء، بعدها، ظرف زمان.. نُصِبَ على الظرفية – وإذا جاء بعدها اسمٌ غيْرُ ظرْفيٍّ – رُفِعَ – على اعتبار أنّ (لاتُ) لا تختلف في عدم تأثيرها، أو في عدم عملها عن (لا) النافية. وأن معناها أقرب إلى مضى.

2- لا رجُلَ في الدار:

– هذه هي النافية للجنس، أيّ: لجميع أفراده، فعندما نقول: (لا رجُلَ في الدار) فهذا يعني أنها – خلوٌ – من جميع الرجال.. وهذا.. متفق عليه. ولكن المختلف عليه – والذي

يجعلها –عندي- ليست مُعْرَبةً، وإنما هي في جملة أنماطية/ وصفية – شيئان: الأولُ –أنها واقعة في جملة ثابتة الترتيب – فلا يصحّ أن نقول في الجملة السابقة –(في الدار لا رجلَ) – فهي جملة أنماطية/ وصفية – والجمل الأنماطية/ الوصفية- معظمُها – ليست مُعْرَبةً.

- والشيءُ الثاني: أن (لا رجلَ) ليست مُعْرَبَةً عند النحاة إعراباً = مباشراً، بل إعرابُها عندهم هكذا: (لا= نافية للجنس تعمل عمل (إنّ)، رَجُلَ= مبني على الفتح في مَحَلّ نصب، (في الدار) = جار ومجرور في محل رفع خبر)، وهذا.. يجعلنا نرى أن هذا الإعراب، متكلّف. فلماذا – مَبْنِيّةٌ على الفتح – ثم منصوبةٌ؟ ذلك تكلّف واضح. وإنما الحقّ أنها ليست مَبْنِيّةً، وليست منصوبةً – بعاملٍ – هو (لا). وإنما هي عبارة أنماطية – والفتحة التي على (رجلَ) هي حركة ثبات، هكذا نطقها العربُ الفصحاءُ – كغيرها من الجمل الأنماطية التي نطقها العرب الفصحاء – بحركاتها التي على أواخرها – للتفريق بينها وبين تعبير آخرَ –مُشابه: فعبارة: (لا رجلَ في الدار) شبيهة بعبارة (لا رجلٌ في الدار) –كلّ ما في الأمر أن الذي بعد (لا) في الجملة الأخيرة.. مرفوع- والذي بعد الجملة الأولى.. مُحّرك بالفتحة. ولكنّ الفرق- عند التدقيق بينهما –ثلاثة أشياء: الأول= أن (لا) التي بعدها مفتوحٌ آخُرُه هي نافية- للجنس – وأن (لا) التي بعدها مرفوعٌ بتنوين الضمّ هي –لا- النافية – للوحدة- الثاني= أن النافية للجنس.. تنفي وجود جميع أفراد الجنس –وأن النافية للوحدة تنفي العدد الذي بعدها ولا تنفي جميع افراده، الشيءُ الثالثُ = أن ما بَعْدَ –لا – النافية للوحدة.. مُعْرَبٌ، فهي جملة –نماذجية – وأمّا ما بعد –لا- النافية للجنس وهي حركة الفتح التي عليه فهي علاقة ثبات.

- ولذلك.. فالعرب، عندما حرّكوا ما بعد النافية للجنس بعلامة الثبات = الفتحة –وإنما أرادوا –بإحساسهم السليقي- التفريق بين (لا) التي تنفي الموجود بعدها، وهي المُعْرب ما بعدها، وبين (لا) التي تنفي وُجودَ جميع جنس الشيء الذي- بعدها، وهي النافية للجنس.

- ومثل ذُلك.. التفريق -بإحساسهم- بين السؤال الآتي: "ما أجملُ الربيعِ؟" وبين التعجب: "ما أجملَ الربيعَ". الأول.. مُعْرَبة الاسمين – والثانية.. مثبتةٌ بحركة فتح على كلا الاسمين.

- إذن.. (التفريق) بين المعنيين في إحساس العربي، في الجملتين الأُوليَيْن، وهاتيْن الجملتين هو سبب تحريك الجملة الأنماطية بحركات وإن كانت غير مُعْرَبة بل هي علامات ثبات، والجملة النماذجية محركة بحركات مُعْرَبة.

3 –(إنْ) – المشبّهة بـ(ليس):

(إنْ) هذه مشبَّهة بـ(ليس) من حيثُ المعنى وهي تأتي مع تركيبين: الأول: ليست عاملةً فيه – ومن أمثلتها من القرآن (إنْ في صُدورهمْ إلا كِبْرٌ) –(غافر-56)، ولكنها عاملة في لغة أهْل العالية كقولهم:

إنْ – المرءُ مَيْتاً بانقصاء حياته

ولكنْ، بأنْ يُبغى عليه، فيخذلا

(إن) بمعنى -ما- النافية، أو ليس. وقد رفعت –هنا- اسمها (المرءُ) ونصبت خبرها (مَيتاً). وهذا.. نادر. ولكن عملت - لاختلاف التركيب.. والصواب، عندي، أنها تعمل –نادراً- وأهل العالية ليسوا من أفصح العرب- كما سبق أن بيّنّا مع معالجتنا لكلمة (لاتَ) أن عرب القبائل السبع ليسوا متساوين في الفصاحة، فالأجود الاحتفاظ بإعراب واحد، أو بحركة ثبات واحدة للكلمة في التركيب، وإسقاط ما عداهُ، والإعراب هو الوجهُ الذي يوافق علّة وجود الحركات، وعلامات البناء، وعلامات الثبات- خلافاً لتعدد الألفاظ على المعنى –(العامّ- الواحد) من قبائل متعددة وهو يُقبَلُ في اللغة.

- وهذا المثال (الثاني الآتي للأداة (إنْ) يشير إلى أن

الجملة الأنماطية أو التركيب الأنماطي نوعان: نوع هو أنماطيّ من حيثُ ثبات ترتيب الكلمات في التركيب، فهو يقوم على قالب ثابت لا يتغير، ولكنه مُعْرَبٌ، ونوع آخر يقوم على ثبات ترتيب الألفاظ كالأول، ويضاف إليه أن على أواخر الكلمات علامات ثبات (حركات) ولكنها غير قابلة للإعراب، إذْ ليس لحركاتها عوامل، ولا ينبع معنىً إعرابيٌ من داخلها.

الموقعُ الواحدُ – له إعرابٌ واحدٌ:

وهنا.. نؤكد أنه لا يجوز، بحال من الأحوال، أن يُوقَّع إعرابان على مَوْقع إعرابي واحد، في تركيب واحد. ومثال ذلك: قوْلُ القرشيين: (ليس الطيبُ إلا المسكَ) – بضمّ الباء في -الطيب- على أنها اسم ليس مرفوع، وفتْح الكاف في -المسك- على أنها خبر ليس منصوب.

- أمّا بنو تميم فقالوا: (ليس الطيبُ إلا المسكُ) – بضمّ، وضمّ. وهذا.. لا يجوز: تركيب واحد- ويكون للموقع الواحد فيه إعرابان، لأن ذلك يبطل قيمة ما لحركات الإعرابي من معنى.

ولكنّ النحاة واللغويين – لظنهم أن كل ما ورد عن القبائل السبع التي جمعت منها اللغة.. فصيح.. قد تكلفوا إعراباً لهذه الجملة، عند بني تميم – الضالة عن الفصاحة هنا. إذْ قالوا: المقصود: (ليس الطيبُ إلا هو المسكُ) – فالطيب: اسم – ليس – مرفوع – وعبارة (هو المسكُ) مبتدأ وخبر في محلّ نصب خبر – ليس!! – أقول: سبحانَ الله على هذا التكلف، بل هذا الضلال؟!- يا أخي – إذا كان المقصود هو هذا – فلماذا لم يقلْ بنو تميم: (ليس الطيب إلا هو المسك)؟ أمَا وقد قالوا: (ليس الطيبُ إلا المسكُ) –برفع الطيب والمسك – فما هذا إلا انحراف عن حركات الفصحى وإعراب الفصحى. ولذلك، فمثل هذا التركيب يجب- وجوباً – ألا يُدْرَس نحْوّياً، وإنما يجب – وجوباً – أن يدرَّس – أنثروبولوجياً، لترى الدلالة الاجتماعية والثقافية والنفسية – في انحرافه عن الفصحى.

- لقد ذهبت، إلى غير رجعة، فصاحةُ العرب والأعراب – الأسطوريّةُ! وبقيت فصاحتهم الفطرية التي يدخلها الخلل بين آن وآخر.

قول شاذّ نحْويّاً:

- ولو صَحّ أنْ نأتَمَّ بكلّ قول ورد عن واحد من هذه القبائل السبع لوجب أن نأخذ بقولٍ بعيد عن النحو يُنسب إلى شاعر قديم، زمنَ الفصاحة والاحتجاج، وهو:

إنّ أبـــاهـــا، وأبـــا أبـــاهـــا

قـــد بلغـــا في الفخـــر غايتاهـــا

فبطل بذلك معنى الحركات وقيمة الحركات، على أواخر الكلمات، ودلالتها على معنى جُزئيّ يُدَعّم المعنى الكلّيّ للكلمة، وهي في سياق. فهذا البيت- إمّا أنه قاله متظرّف يريد أن يُضحك الآخرين، أو رجل سقطت فصاحته، أو نسب إلى عصر الاحتجاج، وهو مصنوع – وفي كلِّ هذه الحالات هو غيرُ مقبول، وغير فصيح. ولا يجوز أن يدْخَل في كتب النحْو، وإنما يدخل في كتب -الأنثروبولوجيا- لكي يُدرس اجتماعياً ونفسّياً، وحضارياً، كما بيّنّا.

- نتيجُة هذا.. أن ليس كلّ ما دَوَّنَهُ اللُّغويّون والنّحْويّون، في مجال حركات أواخر الكلمات.. يجب علينا أن نأخذ به – لأن الشاذّ، في مجال حركات الإعراب خاصةً إنما هو ضعيف، على وجه من الوجوه الثلاثة السابقة، أو عليها ثلاثتها. ولا يجوز أن نحتفظ بأيّ حركة تزاحم الحركة الأصوب في أواخر الكلمات، لمجرد أن اللغويّين والنحْويين أوردوا حركتها، فيما جمعوهُ، داخل تركيب ما.

- والصواب النحوي لهذا البيت هو:

إن أبـــاهـــا – وأبـــا أبيهـــا

قـــد بلغـــا في الفخـــرِ غايتيْهـــا

أما ترى بُعْدَ هذا البيت عن الفصحى، وأنه ليس أكثرَ من عبث بصحة اللغة؟

لماذا العرب أكثروا من الجمع؟

- ومما يتفق والتحليل النفسيّ أن العربَ.. وجدوا أنفسهم، في مطلع القرن الثاني، في دولة مترامية الأطراف، ولكن ليس لها تراث مكتوب -كغيرهم من الأمم التي كان لها حضارة.. فأصابهم -سُعارُ- الجمْع والتأليف، لكي يصنعوا لأنفسهم تراثاً يوازي حجم تراث هذه الدولة المترامية الأطراف.. فأخذوا يجمعون: كلَّ ما يقع تحتَ أيديهم - في باب اللغة مثلاً - من غير تحقيق ولا تدقيق، فاختلط الكلام غير الفصيح بالكلام الفصيح، وعدّوهُ كلَّهُ فصيحاً - ولا سيمّا في مجال حركات الإعراب، وعلامات الثبات - إذْ احتَوَشوا كلّ ما وَجَدوهُ عند عرب القبائل السبع، دون تفريق وتمييز. وهذا.. من أسباب تعقيد النحو وتصعُّبه على الدارسين. (وهذا تلافيتُهُ في كتابي (رُؤَىً نحوية وصرفية - تجديديّة) - مُكوّن من أربعة أجزاء- قدْرَ المطلوب). وهذا.. سبب واحد من أسباب تعقيد النحو - وليس كلَّ الأسباب، هذه الأسباب التي تجدها مفصّلةً في كتابي الذي ذكرتُهُ - تَوّاً.

- وليس سُعار الجمع بلا تدقيق أو تحقيق وقف عند اللغة، بل كان هذا السُعار ملتهباً في كل مجال، في التاريخ، وجَمْع الأخبار، وجمع الحديث، والفقه، والتفسير... إلخ. فمثلاً كان - لكتاب (الموطّأ) للإمام مالك ابن أنس (ت - 179) - سبعةٌ وأربعون شرحاً، خلال القرون، من القرن الرابع حتى القرن الثانيَ عَشَرَ - الهجري. وهذه الشروح لا تختلف كثيراً عن بعضها بعضاً، وإنما بعضُها ينقل عن بعض، مع تغيير يسير، لا يقدّم ولا يؤخر. وهذا يعني - أيضاً - أن كتاب "الموطّأ" كان يُشَرَحُ في القرن الواحد، قُرابةَ خمسة شروح مطوّلة. مع أن الحديث النبويّ سهلٌ ميسورٌ بذاته من دون شروح.

- وكتاب (المفصل في النحو) للإمام- محمود ابن عُمر الزمخشريّ (ت-528) - شُرِحَ مئةَ شَرْح!! - مع أن أيَّ كتاب صعب في الدنيا لا يحتاج إلى أكثر من ثلاثة شروح معتبرة. ألا ما أكثَرَ الشروحَ -وشروحَ الشروح - والتهذيب، والاختصار والتلخيصَ في تراثنا!!

- وهكذا.. وهكذا.. في كل ميدان من ميادين العلم.

أخيراً...

وأخيراً.. فنحن سنؤخّر -(كم) الاستفهامية - و(كم) الخبرية- وكأيّنْ - وكذا - وجُملَهُنَّ إلى مقالة لاحقة، لأن الكلام حولَهما يطول...

الهوامش

1- جامع الدروس العربية -300/2.

2- نظ: عودة الله منيع القيسي - رُؤَىً - نحْويّة وصرفيةّ - تجديديّة -119/1.

3- المرجع السابق -97/2.

4- المرجع نفسه -114/2.

5- نَبَعَ ينبُع - نبعاً ونُبوعاً. وإنما اخترنا - نُبوعاً - لأنها تفترق عن كلمة (نبع) وهو مخرج الماء من الأرض - حتى لا يحدث التباس بين كلمة (نبع) وهي مخرج الماء- وبين (نبع) التي هي أخذُ المصدرين - لسان العرب.

6- نظ: التفصل في كتاب (جامع الدروس العربية) -333/2.

7- نظ: رُؤَىً - نحوية وصرفية تجديدية-216/2.

مشهـديــة الـمــــاء واللـــون

قــراءة في نصوص "أكواريل" لسوزان إبراهيم

د. مريم جبر

ما الذي يمكن للمبدع أن يصوغه في عالم يمور بالأحداث ويضج بالمتناقضات، وتتوه فيه الخطوات، وتفقد أو تكاد الأشياء فيه سماتها الحقيقية؟

ذلك هو السؤال الذي ظلّ يتردّد في ذهني وأنا أقرأ مجموعة "أكواريل"* التي دفعت بها إليّ الصديقة سوزان إبراهيم.. ولستُ أدري هل أدركَتْ سوزان، وهي تتيح لي فرصة الوقوف عند تجربة هي نتاج حاضرٍ مأساة، أنها تقدم شهادة على الزمن والفن في آن معاً!

ففي وقت صارت فيه الحروب بثاً حيّاً مباشراً، وصارت فيه التقنيات مكوناً عضوياً من تكوين النص الإبداعي، لم يعد ممكناً انتظار سنوات لنقول للعالم إنّ ما حدث هنا كان فوق احتمال الكائن، وإنّ ذاك الدم لم يكن مجرد ماء اختلس لونه من صرخة أمٍّ ساعة فقْد، ولم يعد ممكناً أن تحتفظ اللغة بهيبتها ووقارها المنتظر في وقت فقد فيه هذا الكائن أخصّ خصائصه وصارت الأشياء تُسمى بغير أسمائها..

ذلك أنّ سوزان إبراهيم تصدم قارئها ومنذ لحظة المواجهة الأولى، منذ العنوان، بهاتين الحقيقتين حين تجعل من تلك التقنية الفنية أكثر من مجرد صياغة مثيرة للأسئلة، حين تجعل من عملية امتزاج الألوان بالماء وتداخلها بشكل شفاف تفقد فيه الألوان سماتها الأولى، كما يفقد الماء سماته أيضاً، لكنه يظل معتدّاً بسطوته في التشكيل، تجعل الشاعرة من تلك الفكرة مدخلاً لقراءة الذات والواقع في القصيدة، ولعلّ هذا ما حدا بالشاعرة لجعل العتبة الثالثة (بعد العنوان، وتفسيره) من ديوانها مقتبساً من كتاب التاو:

"ليس بعد الماء أكثر نعومة وليونة من الماء

وعلى الرغم من ذلك

فما من شيء أقدر منه على مهاجمة الصلب والشديد".

وليس من حاجة قبل هذا الاقتباس إلى التوقف عند العتبة الثانية التي تفسّر فيها الشاعرة سرّ اختيارها لـ"أكواريل" عنواناً لنصوصها الشعرية، التي ترمي من خلاله إلى التشجيع على التعددية وقبول الآخر المختلف، وأن تغدو مجموعتها بياض اللوحة التي تنتثر عليها الألوان بكل جمالها... ففي ظلّ كل هذا الخراب والدمار ذي الألوان الكالحة نحتاج إلى لون للأمل.

* كاتبة أردنية.

عبر تشكيلات أربعة للماء واللون (أكواريوم- أكوامارين- أكوا دي أورينت- أكوا دي جيو)، وترجمتها على التوالي (مدينة من ماء، الأخضر الأزرق.. الزبرجد، ماء الأرض، ماء الشرق) تحاول إعادة إنتاج المشهد بالمألوف من العناصر، لترسم مشهداً مأمولاً يكتظ بالألوان كلها وباللالون متمثلاً بالماء، لتلامس وجع الارتهان لواقع استمرأ اللغة الواحدة واللون الواحد واللوحة الضيقة التي تكبّل الروح والجسد معاً، حتى ضاق العقل وانفلت من عقاله فتاه متنكراً بحالاته الأخرى تارة، كما:

"ماء رأى اللانهاية

فتوقف قلبه

الجليد ماء

دعي إلى حفلة الثلج التنكرية".

وتارة في انكسارات الصباح حين:

"بعد تلاوة التفقد الصباحي

وجدتني كاملة الحضور

إلا غائباً واحداً:

عقلي..!".

للماء سطوته في تفسير ظواهر الكون والحياة في قصيدة سوزان إبراهيم، الماء بمختلف تشكيلاته هو الذي لا طعم له ولا لون ولا رائحة، لكنه الواحد، المتعدد، الأزل، الكان، الآبد، الباقي، هو الحب، الدم، الغيم، البخار، الرماد، الندى، الزَبَد، الجُزُر، هو مغناطيس الغبار، المرايا، هو المطر:

"المطر الغزيرُ

بريد

السماء

العاجل".

فأيّ ماء هذا؟!وأيّ بريد يختصر الكون بكلمة؟!ويختصره الإبداع بفعل:

"لا وقت إضافياً أملكه

إما أن أكتب

وإما أن...

أكتب".

وفي الكتابة تمعن سوزان في رسم لوحاتها ممزوجة بالماء وبألوانها المطواعة القابلة للامتزاج بعنصر الحياة وأبيها الأول: الماء، الذي منه كان كل شيء حيّ، ومنه في نسيج اللغة كانت كل الصور التي تصنع الحياة، فتجعل من الشتاء أكثر من مجرد فصل لبكاء السماء.. ليغدو امرأة "خرجت تواً من الحمام/ لم تجفف شعرها بعد"، صور تحاكي الحواس التي من الماء تشكلت، وبالماء تطل من شرفة صارت "ستائر تحجب كل ضوء/ خشية عين تجوس بحثاً عن/ برعم أنوثة يتفتح"، تلك الأنوثة التي توازيها قصيدة ما زالت تُطهى على "بخار عطر".. وما البخار، وما العطر سوى ماء.. ماء تقطّر من ذاتِ شاعرةٍ مدماةٍ بأيادٍ لا يستطيع الورد أن يتعربش على ما نسجته من الأسلاك الشائكة.

بتقنية الأكواريل تعيد سوزان إبراهيم تعريف المعرّف من الأشياء، تستنطقها وتعيد سيرتها الأولى، فتجعل الأرَقَ يأرقُ ويسترخي على أريكتها، ويصبحُ بدل الليل على نهار، يصير الحب إشاعة ساذجة، ويأوي الجسد إلى طينه، هنالك حيث

تعود الذات إلى مراجعة أثرها، وتسرّ لنفسها اعترافها:

"في عزلتي

كنت فقط أرتب خطواتي القادمة

وأخترع طرقاً على مقاسها".

وخارج العزلة ثمة وشوم ورسوم: شرفة وأزهار جيرانيوم، طاولة ومزهرية ووردتين، أصفر خريف مستبدّ، مقعد وعاشقين، بيت أنيق يشبه معرضاً كبيراً تتلصص فيه حبيسة اللوحة "المباعة" على بقية النزلاء!

النزلاء المسجونين في الزمن الماضي، يجاوزون في عزلتهم الذات الشاعرة ليصبح المجموع أيضاً حبيس الزمن ذاته، حين تنظر فتجد الوقت العربي ما زال منتشياً بخمرة الأمس، ويفتح خيمته لكل الضيوف إلا للاحتمالات..:

"الاحتمالات:

صمتٌ محتجزٌ

كرهينة".

هو الجمود الذي يقف خلف انكسارات العربي، والتمظهر بالدين:

"يتمتع العرب بخاصية فريدة:

خُلقوا من تراب الشهوة

وماء الخوف،

فصاروا يدارون عوراتهم باللّحى".

وتلك هي نقطة البدء، بدء ملامسة الشاعرة لسرّ وسيرة الموت في وطن يتشبث بالحياة، رغم ما يعتري محاولتها من عجز اللغة عن محاكاة ما يجري، وما جعل من الكلمات مجرد أقفاص وشاحنات لنقل المعنى، ومن الفعل مجرد حظائر لتربية دجاجات الوقت، ومن الجسد طيناً مشوياً بفرن الرغبة، هنالك حيث تصير للأشياء معانٍ أخرى، محملة بنكهة الحرب، وعابقة بتفاصيل تجمع الأسى إلى مرارة السخرية:

لطهو الكعك: نيران الإطارات المشتعلة في الشوارع.

المشروبات الغازية: من ماء ترشه سيارات الإطفاء لتفريق المتظاهرين.

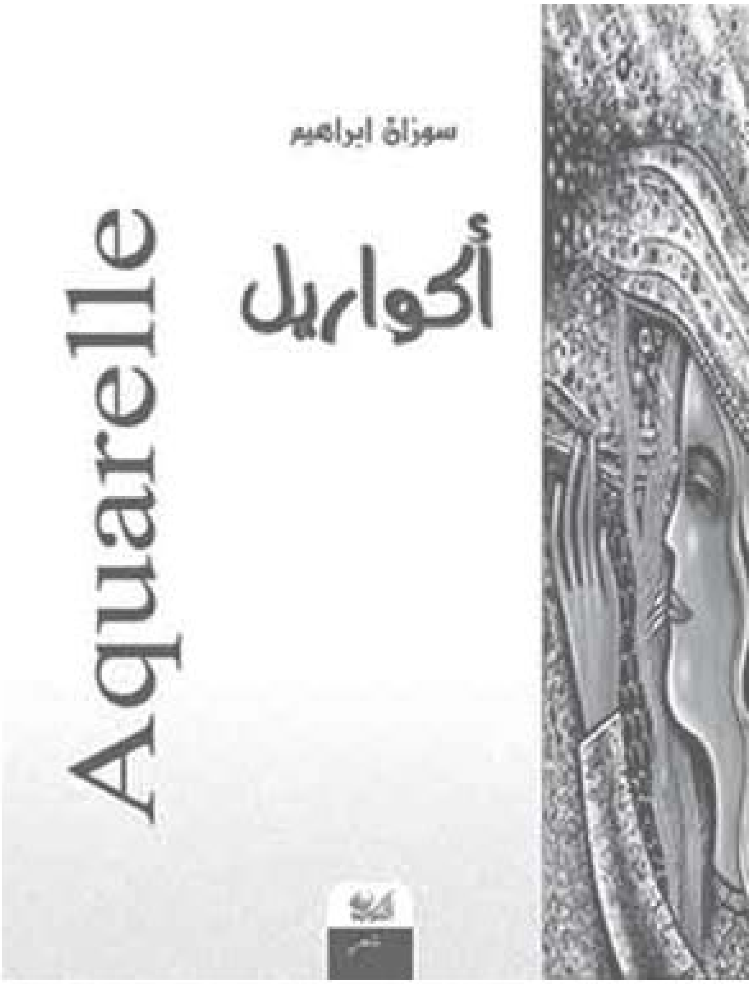
الطلقات الفارغة والشظايا: معادن ضرورية للاستخدام في قناع التجميل.

جوقة الألعاب والمفرقعات وصوت المؤذن: صوت الرشاشات والبنادق والقذائف.

استعداد لأمسية شعر: وفي الخارج حظر تجوّل.

لم يعد ثمة سوى موت ينزّ من كل جهات الحياة، ولا يمهل البسطاء والطيبين قليلاً من وقت لينهي الجندي كتابة آخر حرف من رسالة SMS لأمه المنتظرة، ولا لينهي الطفل التهام ساندويشته اللذيذة، الموت ينهمر على الشاشات كهدايا العيد، وتنهمر اللغة على الصفحات كما أرادت لها الكاتبة: مزيج من ألم الفوضى والفرقة والدمار والموت الذي لا يمهل البراءة حتى تحتفي بأمنياتها الصغيرة، يوازيها حلم امتزاج المتناقضات وتآلفها: القوة والضعف، الماء واللون، السر والعلن، تآلف اللغات كلها على بياض صفحة تكون قلباً أو وطناً بحجم قلب.

ذلك بعض ما قاله الـ "أكواريل" بتنويعاته الأربعة المختلفة المتكاملة المعتدة بسطوة الماء/ الحياة، الـ.. يرفض الموت.. حتى الموت يفقد معناه في اللحظة التي تتغير فيها معاني الأشياء:



"أم تودع طفلتها الـ ذُبِحت:

أجمل ما في موتك

أنك ستبقين في الرابعة عشر أبداً"

"ذرتُ المفاتيح بذوراً

علّ بيوتاً تنبت في هذا العراء،

لا ترموا مفاتيح البيوت

الـ تُهدّم

اصنعوا قلادةً من يتمها

وعلّقوها أوسمةً

على صدر القادة"،

"حيثُ هذا الفقد..

هذا الخراب..

هذا الأسود المتمرد

فتحتُ دكاناً

لبيع الألوان!"،

هكذا تتعالى الحياة على كل ما عداها، هكذا تتكامل العناصر في زمن ما عاد يحسب بأدوات قياسه، بل "بعدد القتلى والأرامل واليتامى، والمشوّهين جسدياً ونفسياً ووجدانياً، بعدد المقابر الفردية والجماعية، بعدد البيوت التي هُدّمت وتلك التي تنتظر".

بقي أن أقول إنّ "أكواريل" مزيج عناصر أخرجت به الشاعرة اللغة من حيّز التشكيل الأبجدي، لتتحول الحروف على صفحاتها قوساً من ألوان المعنى يتدانى لعين ناظره، فإذا ما همّ باقتناص بعضه انفلت صوب ماء حيرة تعيد الغيم غيماً والمطر مطراً يتقطّر على وهم: بيت وشمس وطفل عصفور!

----

* صدرت عن دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر في دمشق، 2013

مقام الحيرة
في رواية «أبناء السماء» ليحيى القيسي

د. حورية الظل

تُعدّ الحيرة من المقامات الصوفية، وقال عنها الواسطي إنها نازلة تنزل بقلوب العارفين بين الإياس والطمع، لا تطمعهم في الوصل فيستريحون، ولا تؤيسهم عن الطلب فيستريحون، وقال بعضهم: «متى أصل إلى طريق الراجين، وأنا مقيم في حيرة المتحيرين؟» إذن الحيرة عند المتصوفة استعداد وتوثب وانفتاح على المجهول، وجعل المعارف لا نهائية، وهي مطلقة، ويحدث عند المتصوفة جدل بين المعرفة والحيرة وتنعكس كل منهما على الأخرى.

ورغم ما يحتويه مقام الحيرة من الثراء والتعقيد، فقد استثمره الروائي الأردني يحيى القيسي في روايته «أبناء السماء»، ومن خلال مقاربتنا لهذه الرواية سنرى إن كان قد استطاع أن يتمثّل هذا المقام الصوفي في روايته ويطوّعه لرؤيته الخاصة، أم ظلّ دون ذلك؟

مرور سريع على عتبات رواية «أبناء السماء» يجعلنا نقف على العنوان الذي يحيل على النور وعلى المطلق والكمال والاتصال، أما صورة الغلاف فتمثل رقصة الدراويش الدائرية التي تمكنهم من التماهي مع حركة الكون، وهو طقس روحاني مبتكر من قبل مولانا جلال الدين الرومي، ويفتتح الكاتب روايته بتحذير للقارئ من التوهان في دهاليز ومتاهات روايته، لكن هذه الأمكنة دائماً تفضي إلى النور والخلاص، إنه وعد مبطن للقارئ بعالم نوراني وروحاني لا بد من الوصول إليه في النهاية، وأيضاً كونها ستزجّ به في عوالم روائية تستوحي التصوف والروحانيات.

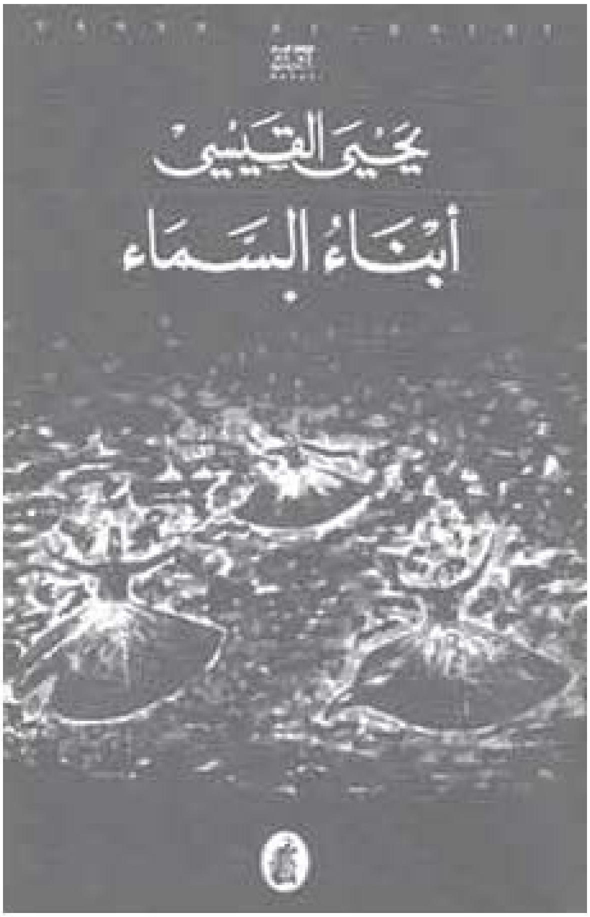
تصحبنا الرواية في رحلة طويلة يقطعها السارد -مهندس الطيران المتشبع بمبادئ الشيوعية والملحد في الوقت نفسه- باحثاً عن الحقيقة بعدما يصطدم بوقائع لم يكن يصدّقها هو المؤمن بالماديات، والبداية كانت مع حادثة بحثه عن الكنز والهجوم الذي تعرض له من حراسه اللامرئيين، الأمر الذي جعل بدايات التحوُّل تعصف بمسلماته، فانهالت عليه الأسئلة الوجودية التي أدخلته في حيرة لن يخرج منها إلا بإيجاد الأجوبة الموصلة للخلاص، فيحاول أن يجد خيطاً رابطاً بين العلم والروحانيات ورفيقه في هذه الرحلة المضنية صديقه الذي عاش تجربة أورثها له، وتمثلت هذه التجربة في مساعدته لعالم روسي اسمه سيرجي يبحث في مجال الآثار

◄ كاتبة مغربية.

الفرعونية وينتمي إلى جماعة دينية تخاطب سكان كوكب آخر أكثر ضياء وصفاء (أبناء السماء) وتنتهي رحلة هذه الجماعة بصعودهم إلى ذلك الكوكب، وهذا يزيد من ضياع وحيرة السارد، ويعبّر عن ذلك بقوله: «هبطت عليّ حيرة نهبت ما تبقى لي من طمأنينة ومعارف علمية» (الرواية ص 29).

تتناسل الحيرة في نفس السارد، وتسلبه كل سكينة وطمأنينة وهو يقرأ مذكرات صديقه، ويقف على التجربة الروحية التي خاضها سيرجي الأكثر علماً منه والذي يخبر صديق السارد عن سرّ توقه لمغادرة الأرض والعيش مع أبناء السماء في كوكبهم لأنهم حسب قوله: «أكثر منا علماً وحكمة.. لا يعرفون غير السكينة والتأمل» (الرواية ص 81).

إنه عالم نوراني، مجرّد الاقتراب منه، من خلال قراءة مذكرات صديقه، جعله يتمثله، فتزعزعت مسلماته، وبدأ البحث عن الخيط الرابط بين العلم والروحانيات، الأمر الذي فاقم حيرته، وهذه الحيرة كانت حافزاً له ليبدأ رحلة البحث عن الحقيقة التي توصله للخلاص، إنّ حيرته أورثته تحولات جذرية غذاها موت الأم أو السراج الذي ينير حياته الذي انطفأ، فطفت أسئلة كثيرة حول الموت زادت من تعميق مأساته، فأفضت به حيرته إلى العزلة حيث نتلمس الأثر الصوفي: «يوماً بعد يوم صرتُ أدخل في نفق ذاتي المعتم متقوقعاً بعيداً عن العالم الخارجي الذي بدا هشاً وخادعاً» (الرواية ص 110)، إنها عزلة من أجل التأمل ومراجعة الذات، وأيضاً إشارة إلى أنّ الواقع الخارجي المادي أضحى غير ذا جدوى ولا يشبع متطلبات الذات الساردة لما تصبو إليه من حقيقة ويقين، فدفعته حيرته إلى مواصلة البحث عن عوالم جديدة تروي ظمأه للمعرفة وتوصله إلى اليقين: «عليّ أن ألج عالم جديد لعله يروي ظمئي المتواصل، ويجيب عن أسئلتي الحائرة» (الرواية ص 148).



لقد بدأ يكتشف شيئاً فشيئاً بأنّ هناك نور ويقين في آخر الطريق، وفيه خلاصه من حيرته: «جاءني ذات يوم من يقودني إلى طريق آخر، ويقول لي، استيقظ فثمة دائماً نور في النفق» (الرواية ص 111)، إنه النور الذي عليه الوصول إليه ليخرج من نفق الحيرة المظلم، من خلال رحلة روحية شاقة يبحث من خلالها عن الخلاص، وكانت هذه الرحلة محفزاً له للانفتاح على التجارب الروحية لجماعات وأشخاص بعضهم غير مسلمين (كاتلين، الأب حنا)، لأن الروحانيات تبدو من خلال الرواية تجربة إنسانية وليست حكراً على المسلمين لعلاقتها الوطيدة بالروح، لكنّ التجربة الروحية الأرقى هي التصوف، وإنّ كل التجارب التي صادفها في طريق بحثه

المدفوع إليه بحيرته التي تهاجمه بلا هوادة، كانت تسير به حثيثاً إلى خوض التجربة الصوفية، ويبدو ذلك واضحاً من خلال ما نبّهه إليه الأب حنا: «أمامك طريق طويلة لتقطعها إن أردت المعرفة» (الرواية ص 141)، وهل هناك طريق أطول من طريق الصوفي في سلوكه إلى الله وما يعانيه في مجاهداته ورياضاته للوصول؟

كل الإشارات تلمّح ولا تصرّح بأنّ الطريق التي قطعها السارد كان لا بد له من سلوكها إن أراد الوصول إلى النور، لقد تخبط طويلاً في سراديب الحيرة والضياع، وكما التصوف الذي هو تطهير للنفس والفكر وطريق إلى الله تعالى، فإنّ السارد سلك الطريق نفسها من خلال اطلاعه على قصة أبناء السماء ومشاركته كائنين وجماعتها تجربتهم الروحية ومعرفته بكرامات الأب حنا، ورحلته المتواصلة التي قادته إلى الزاوية الصوفية حيث الأذكار والكرامات، وهناك ظنّ أنه وصل نهاية الطريق وظلمة حيرته ستنجلي، لكنّ الصوفي نور الدين نبّهه إلى أنّ النور لن يجده في أي مكان، وإن واصل البحث سيشعّ من داخله: «خُض غمار نفسك وستجد ما تبحث عنه» (الرواية ص 158).

إنّ الشيخ المحجب هو رمز الحقيقة، ولا بد للسارد من لقياه، لأنه هو الدواء الشافي من كل أسقام حيرته، وهو الذي سيأخذ بيده إلى مفاوز النور، وفي نهاية الرواية نعيش التجربة مع السارد الذي يتخلص من حيرته بعد المجاهدة ورياضة النفس من خلال رحلته الروحية الطويلة التي طهّرت نفسه الحائرة من كل أدران المادية التي علقت بها، فيغتسل بدموعه وتنتهي حيرته ويبلغ درجة الكمال لمّا يلتقي الشيخ المحجب، فتزول الحجب ويطرح الأسئلة على شيخه، أسئلة وأجوبة تم توقفت فيها الحواس، لأنه حسب النفري: «كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة»، إن لقاءه بشيخه ترميز إلى خروجه من الظلمة إلى المعرفة وإلى اليقين: حيث تطالعه الحقيقة الساطعة التي تغمره بفيضها النوراني من داخله، فيكتشف الطاقة الفياضة الكامنة في نفسه.

إنّ الحيرة بمعناها الصوفي مكون من مكونات السرد في رواية «أبناء السماء»، ويمكن تسميتها رواية صوفية لأنّ النفَس الصوفي يخترقها من الغلاف إلى الغلاف، ومقام الحيرة الذي تبناه الكاتب في روايته جعله ينتج من جديد مقولات المتصوفة ولغتهم المحمّلة بشاعرية خاصة، ويعرضها لإغناء روايته وإثرائها ومنحها خصوصيتها وأصالتها، وبالنتيجة حقق المغايرة والاختلاف في المشهد الروائي العربي، وساهم في إنتاج الواقعية السحرية العربية، والتصوف في الرواية ردّ على الواقع الراهن المادي الموبوء الذي خلا من النقاء والصفاء، حيث النفوس أضحت في حيرتها توّاقة لعوالم نورانية، والمتلقي للرواية يتمثل التجربة الصوفية التي استثمرها الكاتب ويعيش حيرة السارد، ويخوض معه غمار تجربته الروحية ليصل معه إلى الصفاء الروحي.

دوامات الغياب والفرح الغائب لمحمد عطية محمود

سمير أحمد الشريف

ليس غريباً أن يعتمد النقد الحديث بوابات الدخول للنص عبر نوافذه وأبوابه، ذلك أنّ عنوان المُنتَج الإبداعي أصبح حاملاً لكثير من الدلالات والرؤى التي تُعين المتلقي وتأخذ بيده لجوهر وعمق وبؤرة العمل.

"دوامات الغياب" التجربة الروائية الأولى للمبدع الناقد "محمد عطية محمود"، فبعد وقفة متأنية مع فضاء القصة القصيرة عبر مجموعاته: "على حافة الحلم" (2003) و"وخز الأماني" (2004) و"في انتظار القادم" (2009) و"أصوات من القصة السكندرية" (2009)، "مشترك"، إضافة إلى تجربته النقدية المميزة في "صور من تجليات الحياة.. قراءة في الإبداع القصصي لنجيب محفوظ" و"بانوراما القصة القصيرة الليبية.. قراءة في الإبداع القصصي الليبي المعاصر"، يُحلّق بنا في عمل سردي شارف تخوم الرواية الجديدة/ النوفيلا، مستفيداً من تكثيف القصة دون أن ينزلق في غوايات الرواية التاريخية وتفاصيلها المملة.

"دوامات الغياب" كما يضيء النص، قصد معنى الدوّامة حتى لو لم يُشكل الكاتب حروف كلماتها، بما تعنيه من صراع وقلق وألم وخوف وعدم استقرار، فإذا ما أضفنا للدوّامة مفردة الغياب، بكل ظلالها وإيحاءاتها، أدركنا كم كان الكاتب موفقاً في اختيار عتبة العنوان، وبالتالي اجتياز مساحة هامة في مشروعه، تأخذنا إلى مدارج النص.

فرَضَ استخدام ضمير الغائب حضوره على المتن السردي، مع أنّ الكاتب وظّف بجدارة الانتقال بين الضمائر بطريقة كسرت حدة الملل لدى المتلقي، ونوّعت من أساليب السرد، مما جعل السارد شخصية فاعلة في نسيج النص ومكّنه أن يجمع بين وظيفتي القول والفعل في آن معاً.

من خلال علاقات الشخوص المتداخلة والمتشابكة، ينقل إلينا "محمد عطية محمود" أحداثاً قصصية بسيطة محدودة، بسرد يحمل أنفاس الرواية التي نشمّ من خلالها بصمة "نجيب محفوظ" في روايات الواقعية الاجتماعية، والتركيز على خصوصية المكان بكل تفاصيله، ورسم متقن لملامح الشخصية من خارجها بطريقة تجسيدية ناطقة ناجحة، مع الالتفات لصراعها الداخلي ودوامات تفكيرها وأعماق أحاسيسها، هذه الشخصيات التي تثقلها الهموم وينخر في مكوناتها القلق، وتبحث بفردية عن مصائرها وسط مستقبل مجهول، بكل تجلياتها الإنسانية التي تعكس ضعف الإنسان الذي فضحته سلوكاته وقزّمته، أمام نفسه وغيره، تناقضاته.

كاتب أردني.

متعة فنية كبرى يأخذنا بها نص "عطية" ونحن نتتبع ذلك الإيقاع السردي والوصف الذي يملك علينا دهشتنا، وإن وصل درجة المبالغة أحياناً، يضيف لتلك المتعة ذلك الوهج الشعري الذي اكتست به مفردات النص، التضمين للمحكية المحلية، وتوظيف المثل الشعبي، وذلك الغوص المُتقن لدواخل الشخصيات والتصوير البارع لخلجاتها الإنسانية وضعفها البشري، زيادة على الدرامية العالية والتكثيف المرسوم بإتقان.

نوّع الكاتب من أساليبه الفنية باستخدام ضمير المخاطب الذي نأى بنا عن الوقوع في فخ الأنا، وضمير المتكلم عبر تيار الوعي -الذي ميزه النص بحروف مائلة- إضافة لتقنية الحلم والاسترجاع.

هذا العمل، تعبير صادق عن رؤية الكاتب الاجتماعية والفنية والإنسانية، لم يمنحنا أحداثاً نامية، بل جعل من كل شخصية مركزاً لحدث خاص، مما يشكل حبكة في ذاتها.

كما تعددت الرؤى في الدوامات، نجد تعدداً في الغياب كذلك، فهل قصد الكاتب غياب الشخصيات عن حقيقة وضعها؟ أم غيابها عما يجب أن يكون عليه واقعها من حال أفضل، أم غياب المقوّمات التي تجعل من الكائن البشري إنساناً لا يحيا على هامش الحياة، أم هو الغياب عن كل ما يأخذ بني الإنسان عن الاستقرار والطمأنينة؟

كل هذه التأويلات قابلة للقبول والردّ، خاصة وأنّ الكاتب اختار من الإسكندرية هذا المقطع المهمش والمنبوذ، خارجاً بذلك عن نمطية مدينة الإسكندرية المعاصرة، فما الذي يمكن أن يتداعى، بسبب ذلك، على الذّهن ويرِد عليه؟

هذه الشخصيات الدرامية المشتبكة في علاقات متداخلة، شخصيات مأزومة، لا تنفكّ تعبّر عن أزمتها وخلاصها الفردي، دون أن تجتمع لمجرد التفكير بخلاص جماعي، وهو الأمر الذي أرى النص يقترب منه بتلميح، كأنما ينعى على قاطني وعمال وموظفي الشونة مثل هذا الغياب، هل يفسر ويؤكد ما ذهبنا إليه من أنّ النص ومجموع الشخوص خلت جميعاً من شخصية ترفض واقعها، وتحاول الخروج عليه بطريقة فكرية عقلية دون الهرب والانسحاب والتقوقع؟

هل يفسر هذا أيضاً غياب البطولة المُطلقة عن شخصيات النص؟ وهل لهذا نجد البطولة مطلقة للمكان "الشونة"؟

ولماذا منح النص بطولات أخرى تربَّع على عتباتها الوصف الدقيق والرسم للمشاهد ومفردات المكان بطريقة سينمائية أعلت من دور اللقطة المكبّرة وتقنية المزج وتداخل المناظر؟ وإن تربّعت على قمة البطولة في النص الخصوصية المحلية ومذاقها ونكهتها المميزة، وتلك التعابير التي طعّم الكاتب فيها جسد النص بألق أخذنا إلى آفاق التوهّج الأدبي:

"حنينها المستبد/ جلس خلف دخان الأنفاس المقطوعة لسيجارته/ سرير أمها المشبع بأنات المرض/ كنسمة ربيعية انفلتت من مدار فصلها".

وذلك الرسم الكاريكاتوري للشخصية لكشف تناقضات الموقف ومفارقاته.

هناك تشويق واشتباك مع عالم الطفولة والصوفية (ص96)، والإيمان بكرامات الأولياء، والتعبير بالمؤثرات السمعية، ورسم الحروف (ص112/110)، وتوظيف الأغنية والاستطراد الذي قد يشتت أحيانا، (ص40/35/31).

انتهى النص نهاية بانورامية مفتوحة على المكان، كأنما يترك الباب مفتوحاً على تغيرات قادمة لا بدّ أن تجتاح "الشونة" ومن فيها، دون أن يرصد أو يشير لشخصية تمثل حالة إرهاص لمتغيرات قادمة، أو رفض لواقع قائم، مما لا يُنقص من جهد، بل يغمز من البيئة التي لم تنضج بعد لنمو هذا الفرد أو هذا التوجه.

الشخصية العربية والربيع العربي في كتابين لعبدالقادر الحداد

د. فيصل غرايبه*

تعرفت على أفكار الكاتب عبدالقادر حداد قبل أن أتعرف عليه شخصياً، فقد استمعت لمحاضرة له عن الوضع العربي بعد ما يسمى بالربيع العربي، في المركز المجتمعي المسكوني (الخيمة) التابع للكنيسة اللوثرية في أم السماق، ولفت انتباهي في طرح أفكاره النيرة البعيدة عما هو دارج، ثم توالت المناسبات التي أتاحت لي فرصة الاستماع إلى أفكاره، وخاصة عندما قرأت كتابه حول الشخصية العربية الإسلامية، والذي كان لي شرف تقديم المحاضرة التي خصصت في المركز المذكور ليعرض الأستاذ عبد القادر كتابه القيم، رغم صغر حجمه، هذا الكتاب الذي يبحث في التكوين الاجتماعي والسياسي لمفهوم الأمة، لذا يكتب المؤلف أنه من أجل ذاك الهدف وجب علينا أن ندخل ونغوص في أعماق التاريخ، أي باطن التاريخ، لنستخرج منه هذه المكونات، ونتعرف عليها جيداً، حتى يمكننا التعامل معها بشكل صحيح. ولكن ثمة منطقة محرمة من قوى الشد العكسي في مختلف العصور تجد فيها من يشرع السيوف والأقلام ليمنعوك من الدخول إلى هذه المنطقة المحرمة المقدسة، ويعيد هذا المنع والرفض إلى عدة أسباب أهمها: 1- الأنفة المتكلفة والميل إلى التعالي، 2- الإسقاط على الأحوال السائدة من التجربة الماضية، 3- استعباد الزعماء للعامة، 4- المفهوم الشائه للملكية وحقيقة التملك، إذ يعتقد بعض المسلمين والعرب أنّ المنجز الحضاري برمته ملك لمن صنعوه، والذين هم غائبون عنا الآن، فلا يحق لنا -حسب زعمهم- أن نستعمل حقهم في التملك والارتباط الحضاري، ناسين أو متناسين أنّ التاريخ كله ملك للبشرية جمعاء، أما السبب الأخير فهو: 5- الخلط بين الحدث والرأي: فأي حدث مرَّ عبر التاريخ، إن كان سالباً أخذنا العبرة منه، وإذا كان إيجاباً، نضيفه إلى رصيدنا الكبير -اعتباطاً- ونتخذه نبراساً- غطرسة.

الدخول إلى أبعد نقطة

دخل المؤلف إلى أبعد نقطة استطاع الوصول إليها، وربما يستطيع غيره الوصول إلى أبعد منها، فوجد الكثير الكثير، وجد -مثلاً- أنّ التنافس الأشد والصراع الأكبر كان بين أبناء العمومة من بني عبد مناف، الذي تلاه انتصار العباسيين على الأمويين عام 132هـ، ثم عودة الاعتماد في الجيش والقيادة على العناصر غير العربية، وهو يستشهد هنا بموقف طرأ بعد اقتتال الأخوة الأمين والمأمون، أبناء هارون الرشيد، وصف في بيتين من الشعر آنذاك يقولان:

خليفة في قفص	بين وصيف وبغا
يقول ما قالا لـه	كما تقول الببغا

ويمضي في وصف الأحوال فيقول إنّ العرب صاروا يختبئون تحت ظلال العباءة الإسلامية، وفقد العرب منذ ذلك الحين حكم أنفسهم بأنفسهم، بل فقدوا القدرة على حماية الدين الإسلامي الذي شرفهم الله به. ليجد بعد ذلك أنه عندما جمعنا بين الاثنتين معاً "العروبة" و"الإسلام"، في

* كاتب أردني.

بداية الدعوة الإسلامية، اكتملت شخصيتنا بهما، ووصلنا فيما نحن عليه، حسب مبدأ "طبيعة الوجود وترتيبه"، إلى أن نكون وبالترتيب: عرباً... مسلمين، فشخصيتنا مكونة من الاثنتين معاً.

وهو بالتالي يحكم بالوجوب لأن نكون وبالترتيب: عرباً مسلمين، أي أن يكون هناك اعتماد على ذاتنا وانسجام في التعامل مع شخصيتنا العربية الإسلامية، جسداً وروحاً، حتى لا نصاب بانفصام في الشخصية، وأن لا يتصارع نصف شخصيتنا وهو العروبة، مع نصفها الآخر وهو الإسلام، اذ إنّ في ذلك صورة من صور التصارع مع الذات، ومن خلاله وبواسطته نهلك أنفسنا بأنفسنا.

في ضوء مقولات ابن خلدون

وفي ضوء مقولة المفكر العربي الكبير مؤسس علم الاجتماع ابن خلدون، ومؤداها: إنّ العرب أصعب الناس انقياداً بعضهم لبعض، يناقش المؤلف مفهوم الوحدة، ويذكر القارئ بأنّ التنافس على الرئاسة والزعامة صفة قديمة متجذرة بين العرب، الذين ينادون دوماً، وبأعلى أصواتهم، وبكل صدق وإخلاص للوحدة، وفي الوقت نفسه يبقون على عصبيتهم، يرفضون حكم أحد من خارج قبيلتهم، التي أصبحنا اليوم نسميها "الدول"، في حين أن القوة لن تكون بالبحث عن الفرقة واختلاق العداوات فيما بيننا، بل تكون بالألفة والوئام والانسجام والمصالحة مع ذاتنا وتبادل الموعظة الحسنة، والاحترام المتبادل بين جزأي شخصيتنا، واتحاد نصفنا الأول "العروبة" مع نصفنا الثاني "الإسلام" اذ إنّ فيهما معاً نصبح أقوياء.

مناقشة المفهوم السياسي لنظام الحكم

ويعود في مناقشة المفهوم السياسي لنظام الحكم إلى ما قبل أربعة عشر قرناً، عندما لم يكن العقل البشري عموماً، والوعي الاجتماعي عند جميع الأمم قد وصل إلى تقبل مبدأ مشاورة الحاكم للمحكوم في أمور الحكم، ومشاركة المحكوم للحاكم في السلطة ومراقبته ومساءلته، وهذا لا ذنب لنا فيه نحن أبناء الجيل الحاضر.

مفهوم الوطن

ينطلق من تلك الخبرة السالفة في المشاركة بالحكم في النظام السياسي العربي إلى مفهوم الوطن، فالوطن شرف ومن يحمي هذا الشرف فهو ملك له، لذا تقع على أهل البلاد المسؤولية الأولى في رفع راية الجهاد والتضحية بكل نفس ونفيس من أجل تحرير بلادهم، إذ هم مسلمون.. فكيف يطلبون من المسلمين الآخرين البدء برفع راية الجهاد، وهم لم يبدأوا بعد؟؟

مخطوط كتاب جديد

ما إن يمر عام آخر، حتى يطلب المؤلف نفسه مني أن أراجع له مخطوط كتاب جديد، إنه كتابه الثاني الذي يحمل عنوان: "كان الشتاء العربي طويلاً طويلاً"، فقبلت ذلك شاكراً مسروراً، وزاد سروري عندما شرعت بقراءته ووجدت فيها كل الجدة بالأفكار وكل الجدية في طرحها، وزاد على ذلك أن دعم السطور المنضدة برسومات توضيحية لكل فكرة أتى على مناقشتها.

حركة التاريخ العربي

يبدأ عبد القادر ديباجته باستعراض حركة التاريخ العربي إلى أن تبدو عليها ملامح الربيع العربي المعاصر، ويقول فيه: إنّ حركة التاريخ قد وصلت إلينا، كما وصلت إلى غيرنا ولو أنها متأخرة... لكنها وصلت، ولهذا شعر أن من واجبه أن يفعل شيئاً، ويقصد أن يعمل الفكر ويبلور الأفكار الإصلاحية لعلها تنير الدرب العربية الطويلة العريضة. ويتمخض الحديث المكتوب في خاتمة المقدمة عن ولادة الفكرة التي أسماها عبدالقادر أربعة في أربعة يساوي ستة عشر (4×4=16) وكأنها

مركبة من ذوات الدفع الرباعي المرغوبة والشائعة في الشارع العربي المعاصر، كما التعبيران متقاربان باللفظين: الربيع والأربعة. وهي بالحقيقة عبارة عن أربع مربعات -أبواب- لكل مربع مركز وأربع زوايا تمثل كل زاوية منها فصلاً من فصول الكتاب الذي نحن بصدده. يتحدث عبد القادر حداد في المربع الأول عن الوطن كمركز للمربع، والذي يتكون من ثلاثة عناصر هي: الحاكم والحكومة والشعب، ويفصل بالحديث عن المواطنة، وكأنه يعتبرها الجهاز الحسي أو مجموعة الحواس في جسم الوطن، ويتناول بعد ذلك الزوايا الثابتة والدعامة الحقيقية للمربع الأول، ألا وهي: الحاكم والشعب والقانون والدولة، وكأنه يلمح حكماً إلى دولة سيادة القانون.

السعادة بالحرية والديمقراطية

ثم ينتقل عبد القادر إلى المربع الثاني، الذي يتخذ من السعادة مركزاً له، باعتبارها غاية كل إنسان، ويقيم هذا المربع على أربع زوايا هي: الحرية والديمقراطية والعدالة والكرامة، فأين هو الإنسان الذي لا يسعد بالحرية؟ وأين هو الشعب الذي لا يسعد بتحقيق الديمقراطية؟ ناهيك عن سعادة الشعوب بالعدالة وحفاوة الإنسان بالكرامة. أما القوة فيعتبرها مركز المربع الثالث، والتي بشر أفلاطون منذ القرن الرابع قبل الميلاد بأنّ "الحق قوة ومن يملك الحق هو صاحب القوة"، وهي الحقيقة التي قال فيها محمد صلى الله عليه وسلم: "المؤمن القوي خير من المؤمن الضعيف"، وينصف المؤلف في هذا المقام بوضعه "القضية الفلسطينية" مقياساً لقوة العرب، ويفترض أن تكون الثورة الفلسطينية قد أثرت في الأمة العربية بصورة إيجابية، ولكنها على العكس تأثرت بها بصورة سالبة، لأنها ثورة لتغيير جذري لما هو غير صحيح، لا أن تكون انعكاساً للحالة العربية، والتي يوحي بترديها بما لا يتناسب مع أجواء لازمة للثورة الفلسطينية أو للحرية وإنهاء الاحتلال. ويحدد المؤلف هنا عناصر القوة التي تتمثل بالمال والسلاح والعلم والمعرفة، ورابعها العمل والإنتاج. وهي عناصر منتقاة وفاعلة لا شك في قوتها وفاعليتها في حياة الشعوب ونماء المجتمعات.

العروبة والدين والمصير المشترك والاتحاد

أما المربع الرابع والكبير طولاً وعرضاً فهو "الوطن العربي" والذي يقوم على أربع زوايا هي العروبة والدين والمصير المشترك والاتحاد. وهو يعتبر نموذج الإمارات العربية المتحدة، نموذجاً يمكن أن يحتذى، ليربط الأقطار العربية جميعها في منظومة اتحادية لا تخدش السلطة القطرية، في حين أنها تجسد القوة العربية الواحدة، وتقيم المنظومة القومية الواحدة، وقد وفق المؤلف في هذا التقديم للنموذج العربي للقوة والتنمية والازدهار، في الإطار الواحد الجامع، ولم يخطئ هذا الكاتب ولم ينزلق إلى طرح نماذج مجتزأة أو متشرنقة للإصلاح والتطوير والقوة، يدعى أنها لصالح أي من العرب، أقطاراً أو أقاليم أو أهواء سياسية أو نزعة عاطفية، تحركها الأمزجة أو تغطيها أصوات وسائل الإعلام أو صوره أو فضاءاته المتعددة. وهو يربط بالتالي بين العروبة والإسلام، وهو يحذر بالوقت نفسه، ويركز عليه في المقام نفسه، فيدعو الإسلامويين إلى الاعتراف بالعروبة كإطار جامع، وأن يتخلوا عن الاعتقاد بأنّ كلمة "أمة" لا تجوز شرعاً إلا على الأمة الإسلامية. ويقول إنّ الرجوع عن الخطأ فضيلة لننتقل من شتاء غائم بارد جامد إلى ربيع دافئ مزهر.

إنجاز مهم سياسياً، وإبداعي فكرياً، وعملي وطنياً

إنّ كتاب عبد القادر حداد مهم سياسياً، وإبداعي فكرياً، وعملي وطنياً. وهو إنجاز رائع ومفيد وممتع، دفع كاتبه إلى تأليفه أحاسيسه إلى أن يفكر ويكتب ويعمل من أجل أمته ووطنه في صفوف النخبة الوطنية المثقفة، كنت أتمنى على هذا الكاتب الدؤوب على الكتابة والتأليف أن يجعل من كتابيه كتاباً واحداً يشكل الحديث عن خصائص الشخصية العربية بابه الأول، ويشكل الحديث عن الربيع العربي بابه الثاني.

عن روايتها "هلال مير علي" بوتو تنال جائزة أفضل رواية لعام 2014

ترجمة وإعداد: آية الخوالدة



الكاتبة الباكستانية فاطمة بوتو

حازت الكاتبة الباكستانية فاطمة بوتو على جائزة "أفضل رواية" عن روايتها "هلال مير علي"، الصادرة عن دار نشر "Les escales"، واستلمت الجائزة في فندق مونتالمبير الذي يُعدّ شريكاً مؤسساً في جائزة "أفضل رواية نسائية" بهدف تشجيع دخول المرأة إلى عالم الأدب.

بوتو التي أطلق على عائلتها لقب "كينيدي باكستان" -فكلا العائلتين حققتا الثروة والسلطة والنفوذ، واستقطبتا المحبين والمتعاطفين، كما وتعرضتا للكثير من الانتقاد والإساءة- تنحدر من سلالة سياسية اخترت أحداثاً مأساوية متتالية، حيث إنّ جدّها، رئيس الوزراء السابق ذو الفقار علي بوتو، أعدمه الجيش عام 1979، أي قبل ثلاثة أعوام من ولادتها، ليُقتل والدها السياسي الراديكالي مرتضى بوتو برصاص عناصر الشرطة عام 1996 وهي في الرابعة عشرة، ومن ثم قضت عمتها رئيسة الوزراء بينظير بوتو ضحية تفجير إرهابي استهدفها عام 2007، وبالتالي، قررت فاطمة عدم الدخول في معترك السياسة والركون إلى الأدب.

تحيا فاطمة بوتو حياتها بين الكتب بعيداً عن السياسة، وتلقي الضوء على القضايا الاجتماعية وهموم الشعب الباكستاني، وهو أمر واضح في كتبها ومقالاتها المنشورة في الصحف الغربية، فتروي بصوتها الناعم ملحمة الدم والغضب والمجد ووجع القلب، حاملة اسم "بوتو" والذي يعني باللغة الهندية "المركز"، فعائلتها تمتلك الملايين والأراضي والسلطة والأطفال الذين تلقوا تعليمهم في لندن وأكسفورد وكامبريدج، واحدة من السلالات الأكثر شهرة في القرن العشرين، إلا أن

---

* كاتبة أردنية.

اللقب المجيد أصبح لعنة، وخاصة في حادثة مقتل بينظير بوتو رئيسة وزراء باكستان مرتين.

اختارت فاطمة قيادة معركتها عبر القلم، إلا أنّ الخيار أمامها لم يكن سهلاً أبداً، فكيف يمكنها أن تكتب في بلد يعاني من المشاكل؟ كيف يمكنها أن تصف بالرواية والمقالات، الاضطرابات التي تعيشها الأمة الأكثر اكتظاظاً بالسكان في العالم؛ مع ما يقارب 200 مليون نسمة، 95% منهم مسلمين، والتي وصفتها صحيفة "الإيكونوميست" البريطانية "البلد الأكثر خطورة في العالم". وكيف يمكنها ممارسة مهنة الأدب في ظلّ التهديدات المتراكمة تجاه عائلتها، وكلها تعبّر عن الكراهية المشتركة؟!

روايتها الأولى "هلال مير علي" الصادرة في العشرين من شباط هذا العام، تدور أحداثها في بلدة صغيرة تجسّد واقع الباكستان، ومسرح الرواية قرية "مير علي" الواقعة في منطقة القبائل في وزيرستان، والمتمردة على السلطة الباسكتانية. في ذلك المكان "من الصعب ألا تموت"، ثمة "عيون في كل مكان وأشخاص يراقبونك حتى عندما تنام، وعندما تحلم".

بدأت الرواية بـ "سامراء" حينما قالت لخطيبها الذي قرّر أن يتركها ويسافر: "لا يمكنك اختيار موطنك. كما لا يمكنك تأسيس موطن جديد". وهذه في نظر فاطمة بوتو، هي مأساة سكان "مير علي" أي الباكستان ككل. هذه المنطقة التي حاول الجيش الباكستاني مراراً إعادتها إلى كنف السلطة بوحشية، لكنها تحولت إلى مكان عنيف وناقم ومليء بالمخبرين. الجميع يحاول حماية نفسه من عناصر الاستخبارات عبر الإخبار عن شخص آخر. تقول الكاتبة: "في باكستان مفهوم سائد: لا تأخذني يمكنك أن تأخذ جاري بدلاً مني... هذا ليس مغزاه أنّ هؤلاء الأشخاص سيئون، بل هم فقط يحاولون حماية أنفسهم"!

اختارت بوتو إطاراً زمنياً محدداً لروايتها، أربع ساعات فقط تفصل أبطالها عن صلاة العيد. الأشقاء الثلاثة، أمان إرم وإسكندر وحياة، يتناولون وجبة الإفطار معاً، قبل أن يخرج كل منهم ليستعيد شريط حياته ومسار سنواته الماضية. لكل أخ طريقة مختلفة في مقاربة واقع الحياة القاسية في "مير علي"، وفي اتخاذ قرارات صعبة في بلد ابتُلي بالصراعات. أحدهم يرحل، الثاني يقرّر البقاء والإذعان لما يجري، فيما الثالث يقرّر البقاء والقتال ضد السلطة.

حلم "أمان إرم" بإنشاء شركته الخاصة، فتوجّه للدراسة في إحدى جامعات الولايات المتحدة. "النجاح، الراحة، الاحترام أشياء بعيدة من متناول يدي في مير علي"، كان ثمن رحيله مرتفعاً، إذ اضطر أن يتحوّل إلى مخبر لدى أحد جنرالات الجيش ليضمن مقعداً دراسياً في واشنطن، فتنفصل عنه حبيبة طفولته وخطيبته سامراء التي تناضل بدورها ضدّ الجيش.

يعود أمان إرم في زيارة إلى باكستان، يستذكر مقابلته الأولى التي أجراها في السفارة الأميركية في إسلام آباد، وتفاصيل استجوابه لمعرفة رأيه بأحداث 11 أيلول 2001، وبسقوط نظام طالبان. يستعيد شعوره المفاجىء حينها بأنّ الأجوبة التي كانت تجول في خاطره لن تعجب البلد المضيف على الإطلاق، وبالتالي كان عليه أن يغيّر قناعاته لينال الرضا.

يُلقي أمان إرم بلدته "مير علي" خلفه، ويعتبرها ماضيه البشع، بينما يحوّلها شقيقه "إسكندر" إلى حاضره. فبعد تخرجه من كلية الطب، يتزوج من حبيبته مينا ويفعل كل ما في وسعه لمساعدة أهالي البلدة دون التدخل في الشؤون السياسية. لكنّ حياته ليست هادئة كطباعه، فهو يجهد لمساعدة زوجته المضطربة نفسياً، ويتعرض للضرب من عناصر طالبان خلال تنقلاته لمعالجة المرضى.

ويتطلع "حياة"، شقيقهما الثالث، إلى تغيير مستقبل "مير

علي"، فيتحول إلى مقاتل متعصب يخطط وينفذ هجمات إرهابية ضد الدولة والجيش بهدف تحقيق الانفصال الذاتي. ورغم أنّ سامراء كانت خطيبة شقيقه الأكبر، إلا انهما ينسجمان معاً سياسياً فيقرران الارتباط.

في البداية، تبدأ القصة مع الشبان الثلاثة، لكنها سرعان ما تقع تحت سيطرة العنصر النسوي فيها. عن هذا تقول فاطمة بوتو وهي تبتسم: "في ذهني، كانت القصة تتمحور حول ثلاثة أشقاء، ولكن بطريقة ما استولت النساء عليها، تماماً كما تفعل النساء الباكستانيات على أرض الواقع... ثمة نظرة فارغة وخاطئة تماماً عن النساء الباكستانيات بأنهنّ مضطهَدات وخانعات. تعاني ملايين النساء يومياً، لكنهنّ يقاومن ويكافحن".

تحاول بوتو في رواية "هلال مير علي" تصوير الحياة في باكستان، تلك الدولة التي تتأرجح بين الهمجية مجسّدة بحركة "طالبان"، وبين لامبالاة الدولة. لا شك في أنّ إحصاءات وقصص العنف وسفك الدماء وهجمات الحركات الأصولية في باكستان تُغرق وسائل الإعلام العالمية، لكن ما تفعله بوتو في روايتها هو أنسنة تلك الإحصاءات والأرقام، أي منحها أسماء وهويات.

أثناء قراءة الرواية، لا يمكن للمرء إلا أن يشعر بالتعاطف مع شخصيات أبطالها، كما هي الحال مع مينا، زوجة الطبيب التي تحرص على حضور كل الجنازات في البلدة والبكاء والندب بشكل هستيري، لأنها غير قادرة على تخطي وفاة طفلها الوحيد الذي قتل أثناء تبادل لإطلاق النار بين طالبان والجيش.

وهناك سامراء، الفتاة قوية الشخصية، التي يتملكها هاجس الانتقام لوفاة والدها، فتتحول في نهاية المطاف إلى مناضلة من أجل الحرية في بلدها، فتتعرض للتعذيب الوحشي على يد قوات الجيش. رغم أنّ أمان إرم وعدها بحياة لائقة في الولايات المتحدة، إلا أنها تقرر عدم السفر معه "لا أريد السير على طرقات لا ذاكرة لها".

تتناول رواية "هلال مير علي" قضايا متعددة تواجهها القرية النائية كهجمات الطائرات الأميركية دون طيار، حالات الاختطاف والاختفاء، انتشار الأصولية الإسلامية، والانفصام بين الدولة والسكان المحليين جراء العنف العسكري. تتهم بوتو السياسيين المدنيين والجيش على حد سواء بخيانة بلدهم. في إحدى فصول الرواية، تقول سامراء لجنرال باكستاني: "أنتم الذين بعتم كل شيء في هذا البلد. بعتم الذهب، النفط، الفحم، والموانىء، وحتى مجاله الجوي".

في إحدى محطات الرواية، تكتب بوتو عن شخصية تشعر أنها محاصرة بـ "أشباح التاريخ"، بعضهم تساءل عما إذا كانت تتحدث عن نفسها، فكان جوابها حازماً "لا أعتقد أنّ الأمر ينطبق عليّ فقط... إنه بلد يافع، لا يتجاوز عمره السابعة والستين، أيّ بلد مثله يحاول التفاوض مع المستقبل ضد ماضٍ مضطرب جداً، لا يمكنك الهروب من إرثك. أشباح التاريخ موجودة في كل مكان".

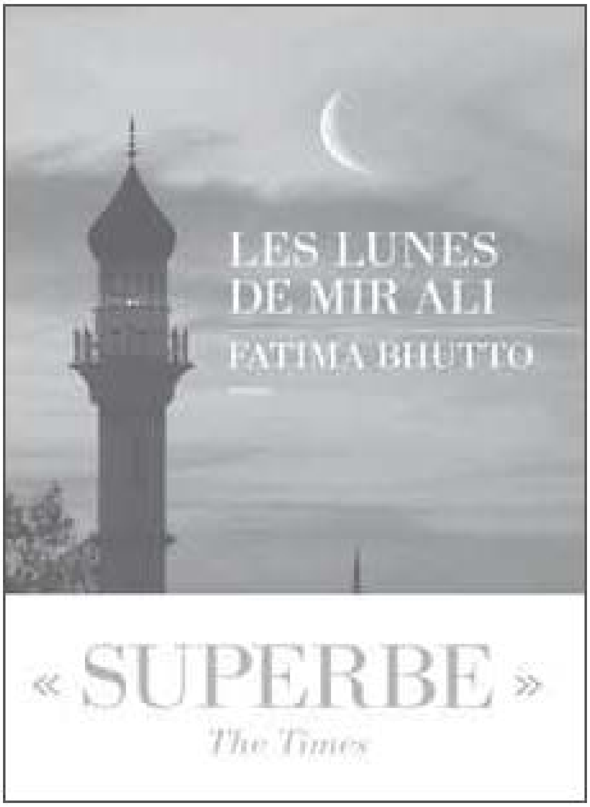
وفي مقابلة أجرتها Vanity Fair مع الكاتبة الباكستانية عقب حصولها على الجائزة، تحدثت بوتو عن تسلسل النكبات التي دفعت بها نحو اعتزال السياسة ودخول معترك الكتابة الأدبية لإيصال صوتها، والبداية كانت مع جدها "ذو الفقار بوتو" وهو سياسي باكستاني تدرّج في المناصب الرسمية، حتى رئاسة البلاد. تلقى بوتو تعليمه الأول في المدرسة العليا لكاتدرائية مومباي، ثم سافر إلى الولايات المتحدة الأميركية لاستكمال دراسته العليا في مجال العلوم السياسية بجامعتي كاليفورنيا الجنوبية عام 1947، وبركلي عام 1949، ثم جامعة أكسفورد في بريطانيا التي نال منها شهادة في الحقوق.

استمرّ حكم ذو الفقار علي بوتو في منصبه حتى عام 1977 حينما نجح انقلاب عسكري قاده الجنرال ضياء

الحق في إلقاء القبض عليه وإيداعه السجن بتهمة الابتعاد عن الممارسات الديمقراطية، ووضع ضباط الانقلاب ابنته بنظير تحت الإقامة الجبرية، وتم تفلح الوساطات الإسلامية والدولية في الإفراج عنه، وفي الرابع من نيسان 1979 نفذ فيه حكم الإعدام ليودِّع الحياة السياسية الباكستانية عن عمر يناهز 51 عاماً، وقبل وفاته كانت قد تورّمت شفتاه من شدة الضرب، وقال لابنته بينظير: "سيكون لكِ المصير نفسه"، وبهذا انتهى الفصل الأول من مأساة عائلة بوتو.

وأضافت فاطمة بوتو: " الجريمة التي حصلت بحق جدي، تعتبر واحدة من أعظم المآسي في تاريخ هذا البلد، حيث كان يحكم أكثر من نصفها من قبل الجيش".

في ذلك الوقت نُفي أفراد العائلة إلى كابول، ومن ثم دمشق، وتم اتهامهم بإيواء منظمة إرهابية، وتمكنت العمة بينظير من مغادرة البلاد، بفضل تدخل تيد كينيدي وروبرت باديتر، وبعد فترة قصيرة من الانقلاب الذي قاده ضياء الحق، عادت بينظير بوتو عام 1986 لتقود المعارضة، وبعد وفاة ضياء الحق في حادث طائرة في 1988، أُجريت أول انتخابات تشريعية، ونجحت بينظير وشغلت منصب رئيس الوزراء لأول مرة في الأول من كانون الأول عام 1988، وتولت بينظير بوتو هذا المنصب مرة ثانية بين عامي 1993 و1996، وفي الحالتين أقالها رئيس البلاد من منصبها بعد اتهامها بالفساد، كما وجّه مجموعة من المحامين السويسريين الاتهام لبوتو وزوجها بغسل الأموال في بنوك سويسرية في تموز 1998، وفي نيسان 1999 أدانتها محكمة في روالبندي بتهمة الفساد وحكمت عليها غيابيًا بالسجن خمسة أعوام، ومنعتها من ممارسة العمل العام، فنفت نفسها إلى لندن ودفعت ببراءتها من هناك، بعد نقض الحُكم قضت المحكمة الباكستانية عليها بالسجن ثلاث سنوات.

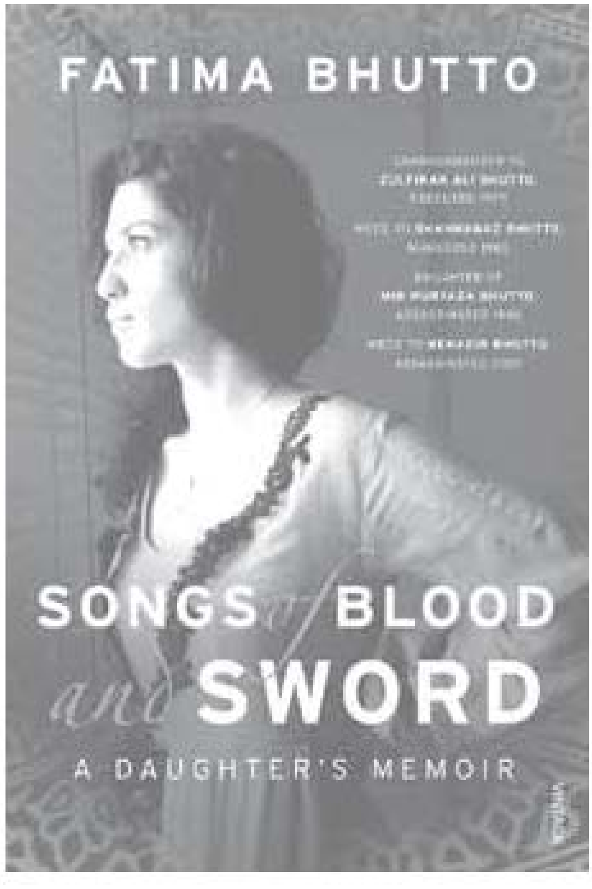


سنة 2002 صدر قرار بمنعها من دخول البلاد بسبب عدم حضورها للمحكمة، ثم أقر الرئيس الباكستاني برويز مشرف تشريع جديد بتحديد عدد مرات الترشح لرئاسة الوزراء إلى مرتين، ليغلق باب الترشح أمامها، وفي العام 2007 أصدر مشرف عفواً رئاسياً شمل بينظير بوتو في إطار اتفاق على تقاسم السلطة، وقررت بينظير العودة لأرض الوطن وخوض الانتخابات التشريعية المقررة رغم كل التحذيرات التي تلقتها، وعند عودتها إلى باكستان يوم 18 تشرين الأول 2007، استهدف موكبها تفجير انتحاريين في كراتشي بعد منتصف ليل يوم 19 تشرين الأول عام 2007 أدى إلى مقتل 125 شخص، لكن بينظير لم تصب بسوء، وفي 27 كانون الأول من العام نفسه نجحت محاولة جديدة في اغتيالها بعد خروج بينظير من مؤتمر انتخابي لمناصريها في روالبندي، حيث وقفت في فتحة سقف سيارتها لتحية الجماهير المحتشدة، فتمّ إطلاق

النار عليها وتلقت "رصاص في العنق والصدر" ، تبعها عملية تفجير قام بها انتحاري يبعد عنها 25 متراً، وقد هزّ الانفجار المنطقة التي كان يمرّ بها موكبها في مدينة روالبندي.

الكاتبة الباكستانية التي ولدت في كابول عام 1982 من أمّ أفغانية ، كانت حياتها عبارة عن رحلة هرب طويلة من الأسوأ، حيث قضى والدها حياته في المنفى، ومن ثم انتقلت للعيش مع أمها في دمشق، إلا أنها لم تطل الإقامة هناك، فلم تتوقف العائلة عن التنقل بسبب ملاحقة المخابرات الباكستانية لهم.

عام 1985 حينما بلغت الثالثة من عمرها ، توفي عمها شاه نواز ، صديق المحامي الفرنسي جاك فيرجيس، مسموماً في ظل ظروف غامضة، في إحدى الكازينوهات في مدينة كان



الفرنسية، ولم تكن بوتو بحاجة إلى قراءة شكسبير ، فقد بدأت حياتها في وسط النقاشات الغاضبة، وعمليات التآمر ، والغرباء المحيطين بأبيها، وخلال هذا الوقت، حاول مرتضى أن يعلم طفلته عدم التهور ، واتخاذ القرارات بحكمة وروية، فالتحقت بمدرسة أميركية، ومن ثم درات في أكاديمية الباليه، حيث التقى زوجته المستقبلية الراقصة اللبنانية غنوة.

وفي العام 1996 قُتل والد فاطمة على يد الشرطة في كراتشي، خلال فترة تولي شقيقته بينظير بوتو رئاسة الوزراء ، أما عناصر الشرطة التي تورطت بالقتل فقد تمت ترقيتهم.

خلال فترة حدادها وحزنها على وفاة والدها، غادرت فاطمة إلى لندن ونيويورك من أجل إكمال دراستها ، واتهمت عمتها بكل الأفعال السيئة التي واجهتها عائلتها ، وآخرها مقتل أبيها ، وعلى الرغم من الشبه الكبير القائم بينهما –الأنف الطويل، الوجه الرقيق، اللهجة البريطانية، الصوت الحاد، والغضب العارم في القلب– إلا أنها لم ترد الانتقام بكل شكل.

كتبت بوتو العديد من المقالات في الصحف الباكستانية، وأصبحت مراسلة حرب في لبنان، وأقامت العديد من العلاقات العامة التي اكتسبتها بسبب شهرة العائلة، أو بسبب عملها الصحافي، وكرست جميع أعمالها في التحقيق حول وفاة والدها، لعدم إيمانها بالعدالة الباكستانية، صدر لها من الأعمال المجموعة الشعرية "همسات الصحراء" وطبعت في جامعة أكسفورد (1998)، مذكرات "أغاني الدم والسيف" (2010)، ومجموعة قصص "الثامنة والنصف صباحاً" (2006).

المصــــدر :

8. février 2014 de Vanity Fair

صـدر حديثـاً

إعـداد: محمـد سـلام جميعـان



مرايا ونوافذ / د.خلدون أحمد

يضيء الكتاب مسيرة التجربة الشعرية لثلاث شعراء انغمروا في صميم التجديد والحداثة، هم عبد الوهاب البياتي ونزار قباني، وصلاح عبد الصبور. ويؤطّر الباحث منهجيتهم الشعرية من خلال مدوّناتهم النصيّة وتداخلها مع المؤثرات الثقافية والفكرية والاجتماعية كما تبدّت في نسقين هما: النسق النصي الشعري والنسق النقدي، وكما يتجلى في سيرتهم النصية النقدية وفق ما ألزم الشعراء المبحوثون أنفسهم التبشير به.

ويسير الباحث عبر معالم محددة تسبر كل واحد منهم في القضايا والمصطلحات النقدية، وقضية الحداثة والموقف من التراث، وخلق القصيدة ومراحل تشكّلها، والآفة الشعرية، وقضايا الالتزام التي طرحها هؤلاء الشعراء، غير مغفل الرؤى النقدية التي طرحوها، وكأنه بهذا يريد أن يقدّم لنا كل شاعر منهم ناقداً ومنقوداً أمام مرآته الذاتية.

ويوظف الباحث في دراسته هذه معطيات المنهج الاجتماعي والتاريخي والنفسي، ويعقد المقارنات بين النصوص الشعرية ويقاربها مع التصورات النقدية، مع ميله إلى التحليل والتأويل، وبخاصة فيما يتعلق بالشواغل المؤسّسة لحداثة هؤلاء الثلاثة، والشواغل النقدية النظرية، للكشف عن مطابقة الوعي النظري للممارسة النصية.

وسيكتشف القارئ تميّز هذه الدراسة عن دراسات مشابهة في أنها تأسست على قاعدة "نقد النقد" ومساءلة المصرح به والمسكوت عنه.

سلامٌ على البردة / نايف الهريس

بإحساس غنائي ذاتي ينطلق الشاعر في نصوصه الشعرية هنا ليعبّر عن رؤيوية تستشرف ما يحدث، فاتحاً أفق التلقي على قضايا يشتبك فيها ما هو وطني مع ما هو مدحي واجتماعي. والنص الشعري الوليد هنا يعمل وفق أبعاد لغوية وثقافية تتوازى مع حداثة عمر تجربة الشاعر، ولهذا يتداخل البعد الفكري للقصيدة مع بعدها العاطفي الذي يبدو في لغة ترشح منها الصورة عبر الحرص على التزام القافية، وكأن القافية غاية لذاتها، ذلك أن البعد الأخلاقي والحرص على ترويج المثل العليا هما جماع الأبعاد المضمونية لقصائد هذا الديوان، الأمر الذي يستدعي القارئ إلى سؤال مثل: إلى أين تذهب هذه النصوص، إلى الشعر أم إلى الخطابة والوعظ؟



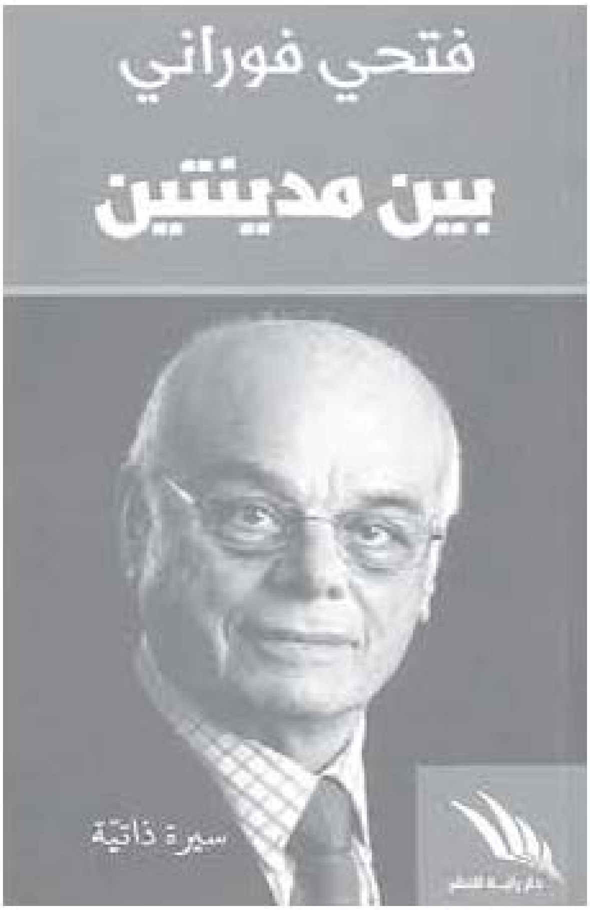
غير أن مهارة السخرية والإسقاطات وكثرة الاستفهامات الإنكارية في عدد من القصائد قد تشفع لحسن النوايا الشعرية في مواضع أخرى تحتاج إلى شبكة عمل فني متكامل تنمو أكثر نضجا وصحة وعافية، فالصدق الواقعي في الفن يحتاج إلى الصدق الفني كذلك لتستوي التجربة وتخرج ناضجة من لُحمة الطفولة الشعرية، ومن الديوان:

شعري يصلي بظلي   لله لا تلتمسنـي

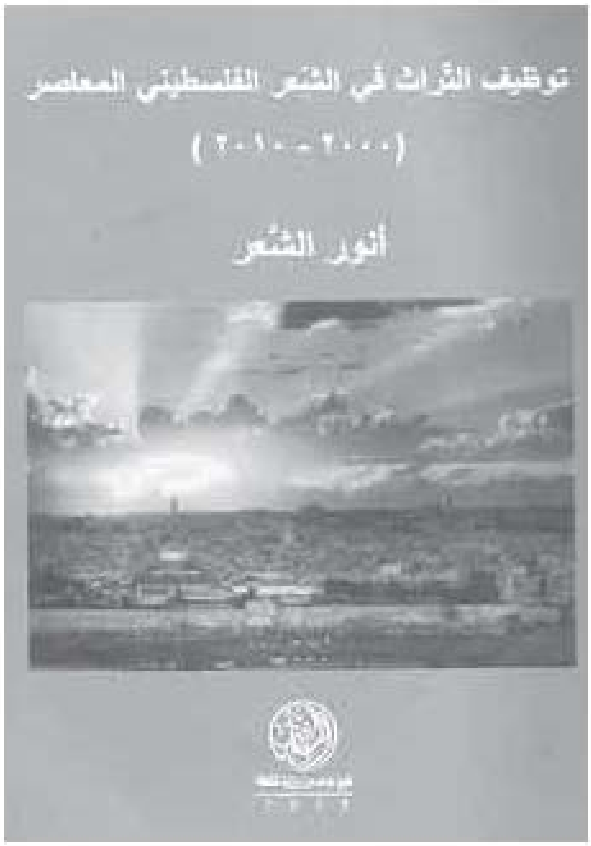
توضــأ اللفظُ حالي   بكل حرف مهلِ

بين مدينتين / فتحي فوراني

يفتح المؤلف شرفة الذكريات على سعتها، ويطلق خيول الكلمات لحراثة الأرض العذراء ويمد جسور قلمه بين مدينتين هما صفد وحيفا بالدرجة الأولى، ليرسم أخيراً سيرة ذاتية المحرِّض الرئيس على تدوينها إقامة جبرية عابرة حالت دون تحليقه في فضاء الحرية وإقامة علاقاته الحميمة مع بحر حيفا. ففي هذه السيرة يربُت المؤلِّف على كتف الكلمات ويوظفها ويعانقها ويفرش مائدته الثقافية ليكتب ليس فقط سيرته الذاتية بل سيرة الحياة في مدينتين لهما ملامحهما ومعالمهما وهويتهما، غير أنهما تكتسيان بالرماد بفعل ضراوة الاحتلال وكوابيسه.



بقلب حالم وغصة في الحلق يكتب المؤلف عن جماليات الطبيعة وتعايش الثقافات والأديان والجامع والكنيسة والمدرسة ، وعن شخصيات سياسية وثقافية ، وعن الكتب الممنوعة ، وعن علاقته براشد حسين والحوارات بين الضابط والشاعر وعن أشياء كثيرة ، وكل هذا وغيره يمر على مخيلة القارئ كما تمر النسمة على جناح عصفور .



توظيف التراث في الشعر الفلسطيني المعاصر

د. أنور الشعر

تتضح أنساق التراث المتعددة وتفاعلها مع النص الشعري وأثرها في الارتقاء ببنية القصيدة في هذه الدراسة التي تناولت حقبة حافلة بالأحداث السياسية والعسكرية (2000- 2001) انطلاقاً من أن توظيف التراث لدى الشعراء الفلسطينيين جزء من المحافظة على الذات والهوية الحضارية لمواجهة آليات الاستلاب الذي يمارسه الاحتلال الصهيوني، ومواجهة التغريب والنفي القسري.

والدراسة في مجموعها الممتد على مدى 380 صفحة تجيب عن أربعة أسئلة مركزية هي: ما الذي دفع الشعراء الفلسطينيين إلى توظيف التراث؟ وما معطيات التراث التي وظفها الشعراء الفلسطينيون؟ وما أثر توظيف التراث في القضية الفلسطينية المعاصرة فكراً وفناً؟ وما دلالة هذه الظاهرة في الشعر الفلسطيني المعاصر.

وما بين الإجابة عن الأهمية والكيفية يقرر الباحث عدم انغلاق الشاعر الفلسطيني على نفسه ، بما يحمله من نظرة معاصرة إلى تراثه، فثمة علاقة بين التراث والحداثة تكشف عنها الجماليات الفنية التي أوضح الباحث جوانب منها.

وفي السياق يلتقي القارئ بأصوات شعرية جديدة في فلسطين والشتات ، تُحقّق في إنتاجها عدد من المعايير الفنية التي اختطها الباحث منهجاً في دراسته وفق المنهج الاجتماعي.

الكلمـــــــــة

د.عطاالله الحجايا

بين رجفة القلم بيد الكاتب ورعشة السوط بيد الجلاد علاقة متلازمة، فما ارتفعَتْ بأحدهما يد حتى تنخفض الأخرى بتواتر مطّرد منذ أن كانت الكلمة تضيء مشعلاً، ويطفئ السوط سراجاً.

كل منهما ترقب الأخرى وتتربّص بها، فما كُسر قلم إلا وارتفع سوط، وما سال حبر إلا وتبدّدت ضربة، وما هوى سوط إلا أنبتت فكرة حتى ليخيّل للمرء أنّ كلاً منهما ضرورة للأخرى لا تزهر إلا بها وهي مفارقة محيِّرة منذ أن كانت يد الجلاد تحصي نقاط الحبر المنسربة من عين القلم، ومنذ أن كانت للكلمة غاية، وللغاية فكرة، وللفكرة رسالة، وللرسالة أتباع ودعاة.

ومن المفارقة أيضاً أنّ لا يدّ منهما ترتفع إلا بوجود الأخرى، ولا تنمو إلا على إيقاعها، فارتفعت الكلمة في وجه السوط مدوّية ساخطة، وفرقع السوط كلما علت كلمة بالرفض أو أعلنت الجموح.

وتحايلت كل يد على الأخرى بما استطاعت وتمردت على سطوة حضورها وقفزت فوق أسوار نواياها إلى مدارج الظهور، فتحايلت الكلمة بالحرية وتحايل السوط بالنظام والقانون.

وما ارتجفت يد الجلاد إلا بتسرب الكلمات من بين مسام جلد مزّقته ضرباته، وما أزهرت كلمة إلا بما سقيت من نجيع فجّر ينبوعه سوط قاس.

ويبدو أنّ هذا التلازم قد صنع أُلفةً بين أصحاب القلم وأرباب السوط، فنشأ بينهما حلف غير مبرور، حلف جمع بين الممانعة والمطاوعة، وبين المخاتلة والمراوغة، فجاءت الأقلام بزخرف القول تزيّن فيه إيقاع السوط على عواتق المتمردين ومنهم أرباب كلمة لم يحسنوا الاندماج بالدور المرسوم فسيموا عذاباً وخسفاً.

كاتب أردني.

مناسبة هذا الحديث هو تراجع دور المثقف في توجيه الرأي العام ومواجهة القمع واستلاب الحريات، بل الأعجب من ذلك أن يصبح أداة من أدوات القمع وتكميم الأفواه وتعظيم الطغاة ومحاربة الأصوات التي لم تدجّن في بيت السلطة، فكانوا وبالاً على أمتهم وشعوبهم، وتراجع بذلك دورهم إلى أسفل درك من الهوان.

وكم من قلم حمل مشاعل الحرية ردحاً من الزمن، فاحترمه الناس وشاع ذكره بينهم، فأصبح قدوة ومثلاً، غير أنه ما كاد يُهز حتى اسّاقط فجاً ممجوجاً، وبعيداً عن الأسماء فلنا الحق بالتساؤل عن الذين نشأنا على كتاباتهم وأغرتنا أقلامهم بالتمرد فما بالهم (يقولون ما لا يفعلون) وقد أصبحوا أبواقاً مهترئة في خنادق الطغاة، لكل ذي سلطة يحجون وعلى كل مأدبة يطوفون، وإذا أنت تبعتهم تكتشف أنّ سرهؤلاء الباتع أن يكون موقفهم (اللاموقف) حينما أصبح للكلمة ثمن، فانخرطوا في مراكز الأبحاث وكانوا وبالاً على مجتمعاتهم، يكتبون كما يريد المموّل وما يرضي المتنفذ، فيزينوا الخنوع ويحاربوا كل صوت حر، وتمكنوا من إدارة الشأن الثقافي والفكري والأكاديمي ليوجهوا الفكر ويتحكموا في الرأي العام فلا يُرون ذوي الشأن إلا ما يَرون.

كيف يمكن أن نفسر هذا التخاذل ممن كانوا حملة مشاعل فأصبحوا حملة مباخر في ركاب الطغاة، وتراجع دورهم التنويري ليصبحوا مزيفي آراء تسوّغ القمع وتحارب الفكر ولا تؤمن بالآخر المختلف معه أياً كان فكره.

جانب آخر حمل هؤلاء المثقفون وزره وهو محاربة فكر الأمة وتراثها، متوهمين الحداثة والمدنية، فالقومي في عرفهم شوفيني، والإسلامي رجعي، لقد أدرك هؤلاء أن لا حضور لهم ولا مكان إذا أصبح الناس أحراراً، فإنهم سيتلاشون كما يتلاشى الضباب عن الربوة أو الغثاء عن صفحة السيل الرائقة، فانخرطوا في اتهام الناس في خياراتهم ونصّبوا أنفسهم أوصياء يسوّغون للقمع ويبرّرونه، ففتحت لهم أبواب الفضائيات وصفحات الصحف يهذرون بها في كل حين.

إنّ أسوأ ما يمكن أن تبتلى به الأمة هو انحراف مثقفيها وطيش أقلامهم وانحراف فكرهم مع تبوئهم مراكز التوجيه والإعلام والفكر، وهذا ما دفع الناس للبحث عن الصواب في مكان آخر، فازدهر في المقابل فكر مناقض لفكرهم في ظاهره متوافق معه في أهدافه؛ فكلاهما يهدمان في روح الأمة ويضربان بمعول واحد.

إن خيانة القلم أخطر من خيانة السلاح، وهزيمة الفكر أشد وطأة من هزيمة الجيش؛ ذلك أنّ خيانة الأقلام أشبه بالأمراض السارية تصعب السيطرة عليها، والأمة في منعطفها الحرج هذا هي أحوج ما تكون لمثقفيها ليساهموا في إقالة عثرتها..فهل أنتم فاعلون؟